المنظمة العربية للترجمة

جورج فيغاريلّو



7.5.2016

تاريخ الجَمال

الجسد وفن التزيين
من عصر النهضة الأوروبية إلى أيامنا

ترجمة

د. جمال شحيّد

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

جورج فيغاريلّو

تاريخ الجَمال

الجسد وفن التزيين

من عصر النهضة الأوروبية إلى أيامنا

ترجمة

جمال شحيّد

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
فيغاريلّو، جورج
تاريخ الجَمال: الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوروبية إلى أيامنا/ جورج فيغاريلّو؛ ترجمة جمال شحيّد.
464 ص. - (علوم إنسانية واجتماعية)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-2248-2
1. الجَمال. 2. الزينة - علم. أ. العنوان. ب. شحيّد، جمال (مترجم). ج. السلسلة.
111.85

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Vigarello, Georges
Histoire de la beauté:
Le corps et l'art d'embellir de la renaissance à nos jours



المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الثاني (نوفمبر) 2011

المحتويات

القسم الثاني
الجمال البليغ
(القرن السابع عشر)

القسم الثالث
الجمال المُعاني
(القرن الثامن عشر)

القسم الرابع
الجمال «المشتهى»
(القرن التاسع عشر)

القسم الخامس
الجمال المدمقرط؟
(1914 ـ 2000)

إلى ابنتي كلير

مقدمة المترجم

أطياف الجسد عند جورج فيغاريلّو

ما أكثر الكتب التي تكلمت عن الجسد، وما أكثر البشر الذين أعاروا الجسد اهتماماً كبيراً؛ وأكاد أقول إن جميع الناس يعنون بأجسادهم ويسهرون على صحتها وعافيتها والإصلاح من شأنها وتزيينها وتعطيرها وإكسائها وإبرازها على أحسن وجه. وما أكثر المهن التي ارتبطت بالجسد! أكاد أقول: كلها ومن دون استثناء تحرص على تحسين وضع الجسد، وتوظف جميع تقنياتها واكتشافاتها وإمكانياتها لخدمته، ورفاهه. وأصبح الجسد موضوعاً اهتم به التاريخ الذي توقف عند أشكاله وأعطافه وتجلياته وظروفه المادية والثقافية المتغيرة دائماً. وعُني بعض الباحثين بالعلاقة المتخيلة بين الجسد والكواكب والأبراج؛ وتوقف بعضهم عند القوى الخفية التي يعتقدون أن لها تأثيراً كبيراً على الجسد؛ وتكلم بعضهم عن الاحتراز من القوى الخفية الشريرة التي تستطيع أن تؤذي الجسد، لا بل تقتله، فوجدوا له حماية من طريق الحجب والرقى والتعاويذ والطلاسم. . . وركزت الكتب المقدسة على العلاقة القائمة بين الروح والجسد محاولة إقامة العدل بينهما، وذهبت بعض التيارات إلى نبذ

الجسد واعتباره عائقاً لتسامي الروح. ألم يقل شيخ فلاسفتنا العرب - متأثراً بالأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة - وأعني به ابن سينا في قصيدته الشهيرة عن النفس:

هبطتْ إليكَ من المحل الأرفعِ ورقاءُ ذاتُ تعزّز وتمنُّعِ

كأن هذا الهبوط جرّ الوبالَ على هذه النفس، التي - قبل أنَ تعلق بالجسد ـ كانت تعيش تسبح في الملأ الأرحب راضية مرضية. واعتبرت بعض المدارس الدينية المتشددة أنه يجب قهر الجسد وملذاته وتعويده على التقشف والزهد كي لا يطغى على الروح التي مآلها الملكوت قرب العرش الإلهي.

وإلى جانب الاحتياجات المادية للجسد التي تسعى مهن عديدة لتأمينها له، تحاول هيئات ومؤسسات كثيرة أن تعنى بالبنى الفوقية للجسد، من علوم وفنون وآداب.

1) جورج فيغاريلّو الباحث

من بين الباحثين الأوروبيين الذين اختصوا بصحة الجسد والعناية به وتحليل حركاته ورغباته ونزعاته ودراسة العادات الاجتماعية المرتبطة به (الممارسات الجنسية، والزواج، والطلاق، والمعاشرة، والإنجاب، والمباريات الرياضية، والعِطارة قديماً وحديثاً، والعقوبات الجسدية. . .)، لابدّ من ذكر الكاتب الإيطالي المشهور أمبيرتو إيكو (Umberto Eco) الذي كتب عام 2008: **تاريخ الجمال** (*Storia della bellezza*) وقبلها بسنة **تاريخ القبح** (*Storia della bruttezzia*)، ولابدّ أيضاً من التنويه بالكتب التي أصدرها جورج فيغاريلو حول هذا الموضوع، ومنها **الجسد المصحَّح** (*Le Corps redressé*) (2001)، و**تاريخ الاغتصاب من القرن السادس عشر حتى القرن العشرين** (*Histoire du viol, XVI - XX siècles*) (2002)، و**النظيف والوسخ: العناية بنظافة الجسد منذ القرون الوسطى** (*Le*

propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age) (1985)، **وتاريخ الجسد** (*Histoire du corps*) بثلاثة أجزاء (2005 ـ 2006)، [**الجزء الأول**: من النهضة الأوروبية إلى عصر الأنوار؛ **الجزء الثاني**: من الثورة الفرنسية إلى الحرب العالمية الأولى؛ **الجزء الثالث**: تحوّلات النظر، القرن العشرون]، تضاف إليها مجموعة من المقالات المنشورة بخاصة في مجلتي *Communications* و*Esprit*.

وجورج فيغاريلو المولود في موناكو عام 1941 هو مدير أبحاث في «مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية»، ومدير في «مركز إدغار موران»، ومدير في مركز الدراسات المتعددة الاختصاصات في السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا والتاريخ، بالإضافة إلى أنه عضو في المعهد الجامعي لفرنسا ورئيس المجلس العلمي للمكتبة الوطنية في فرنسا؛ وهو في الأساس أستاذ في الفلسفة.

وتمحورت أبحاث جورج فيغاريلو حول تاريخ تصورات الجسد؛ وفي جامعة باريس الخامسة يلفت نظر جمهوره من الطلاب والباحثين إلى أهمية الجسد في المجتمعات البشرية، ولاسيّما الأوروبية منها. ونال شهرة عالمية بعد أن شارك كباحث في الألعاب الأولمبية، وبخاصة في كتبه ومقالاته، **من الألعاب القديمة إلى المشهدية الرياضية، نشأة أسطورة** (*Du jeu ancien au show sportif, la naissance d'un mythe*) (2002)، **ومشهدية الرياضة** (*Spectacle du sport*) (1998)، **والرياضة والغش والأسطورة** (*Le sport, la triche et le mythe*) (1999).

2) كتاب تاريخ الجمال: الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوروبية إلى أيامنا

في مقدمة هذا الكتاب يذكّر جورج فيغاريلو بعبارة لجان لويس فلاندران (Jean-Louis Flandrin) قال فيها: «لا تدرك عواطفنا إلا

عندما تُحبس في الكلمات؛ ذلك أن الكلمات تترجم أشكال الوعي والحساسيات. وفيها تتضح معايير الجمال الجسدي، أي معايير الانجذاب والذوق»، ويتكلم الكتاب عن تاريخ الجمال الذي عاينه ووصفه المعنيون به وعبّروا عنه بكلمات ولوحات فنية. ويتوقف عند المشهديات الجسدية ودلائلها من دون أن يغفل العلاقة القائمة بين «البراني» و«الجواني»، ومن دون أن ينسى معاني الحركات والتصورات التي ترتبط بوسائل التجميل.

ولكي يخلق تنوعاً في مصادره، لم يكتفِ بالوثائق التاريخية وبكتب التاريخ، بل راح يبحث عن تجليات الجمال في اللوحات الفنية والصور المطبوعة على الخشب والسينما، وكذلك الحال في الصور الفوتوغرافية والرسوم واللوحات الدعائية وكاتولوغات شركات المستحضرات. ولا ينسى الكاتب القصائد والروايات والمسرحيات والمجلات المصورة التي تنوّه بالجمال ومعاييره وتنضاف إليها ملاحظات الأطباء والفلاسفة والمفكرون في الأخلاق والأديان. ويرفدها بمذكرات الشخصيات التاريخية وبمَرويات الرحّالة. ويتوجه الجانب الأكبر من هذه الوثائق إلى النساء، فتسدي لهن النصح وترشدهن وتحذرهن من الإفراط في التبرج ومن استعمال مواد تجميلية تضر بالصحة وتتلف البشرة.

وفي هذا الكتاب يُظهر فيغاريلو أن تاريخ المجتمعات والثقافات يسِمُ أجساد النساء والرجال. فهذا الشاعر رونسار (Pierre de Ronsard) يتغنى بـ «الجمال الإلهي المربرب» وبـ «الأنفاس العطرة»، وهذا ألكسندر دوما (Alexandre Dumas) يشيد بـ «الصدر الجريء وبمنحنيات الأعطاف وبنارية النظرات». وفي الخمسينيات من القرن العشرين فُتن الناس بسحر ثديي جينا لولوبريجيدا (Gina Lollobrigida)، وبقمصان الحفر التي كانت ترتديها صوفيا لورين

(Sophia Loren) وبالمشية المتثنية لمارلين مونرو (Marilyn Monroe) وبالحركات الإنسيابية لبريجيت باردو (Brigitte Bardot).

ويتابع فيغاريلو تطور معايير الجمال. وبعد أن كانت فينوس رمزاً مكتملاً لها في القرون الخوالي، صارت الممثلة في المسرح هي ذلك الرمز «بعينيها الواسعتين الحيويتين اللتين تعبّران عن لواعجها». أرماند بيجار (Armande Béjart) (زوجة موليير (Molière)) هي التي أطلقت موضة جديدة، وهي موضة الثياب اللاصقة بالجسم؛ ممّا صبّ عليها وعلى زوجها لعنات وصواعق المحافظين.

أما في القرن الثامن عشر فقد تطورت جمالية الجسد ونزعت نحو المحسوس والنسبي، فتحررت إلى حد كبير من المنظور اللاهوتي وتوخت المنظور الإنساني الذرائعي. لقد تفردن الجمال، كما أثبتت ذلك **موسوعة ديديرو** (Denis Diderot)، وتنامت الابتكارات الخاصة به. فصار تصفيف الشعر هدفاً لإصلاح شأن الرؤوس؛ وبُذلت جهود كبيرة لاختيار ألوان المستحضرات التجميلية بحيث تتناسب مع لون البشرة لدى كل فرد، وبحيث تخضع لمراقبة الأكاديمية كي يتم تجنب الآثار الضارة الناجمة عن استعمال المواد الكيميائية المخرشة كالرصاص والسليماني والزَنْجَفْر، وانتشرت المستحضرات، لاسيّما في الأوساط المدينية، وشاعت حمّامات التجمّل والعناية بالجسد. وكان الهدف هو الارتقاء بجمال السكّان، ليكون الشعب في أوروبا الغربية من أجمل شعوب الأرض، كما يرى الكاتب.

وحصل تطور كبير في موضوع الجمال الرومانسي إبان القرن التاسع عشر. فبرزت العيون «لنوافذ مفتوحة على اللانهاية» أو صارت دليلاً على العالم الجواني. فظهرت كلمة «ماكياج» لأول مرة في القاموس الفرنسي عام 1859، ولم تعد تعني تصحيح العيوب فقط،

وإنما شددت على تعميق «الاستجذاب» وإبراز قوته المؤكدة والصريحة. وصنّعت المستحضرات من النباتات بخاصة وانتشرت في أوساط الطبقات العليا والوسطى، ولم تعد تهتم فقط بالألوان والسحن، بل بالأشكال والقسمات. وتم التركيز على الانحناءات والتقوسات والاستدارات في جسم المرأة؛ وفي رقصة الفالس كان الراقصون والراقصات يضمّون بعضهم بعضاً: «كانت ذراعي تحيط بخصر متوثب ومنحنٍ وفائر»، كما ذكر ألكسندر دوما في مذكراته. وظهرت المرأة الباريسية حلماً هجس به جوليان سوريل، في رواية **الأحمر والأسود** (*Le Rouge et le Noir*) لستاندال (Stendhal). وإلى جانب المرأة المجمّلة، ظهر الرجل المتأنق (dandy) الذي راح بجماله الذكري يتميّز بنحافة أنيقة وبقامة نحيلة.

ومع انتشار المرايا الطولانية، انتشر «القوام المفعي» الذي جسّده الكاتب إميل زولا (Emile Zola) في شخصية بطلته «نانا» التي كانت كنحلة تفتن الرجال بأفانينها النسائية وتجر الوبال عليهم؛ نانا التي كان شعرها الأشقر المعقوص مرفوعاً في المدينة، والذي تطيره الريح فينحلّ كعرف الفرس في حلبة سباق الخيل.

وشجعت المجلات المصورة التي راحت تنتشر في نهاية القرن، على التشمير والكشف والشفافية والعري الجريء. وانتشرت اللوحات العارية التي رسمها فنانون كبار مثل غ. كوربيه (Gustave Courbet) وأنغر (Jean Auguste Ingres) لاسيّما لوحة هذا الأخير المسماة **الأوداليسك الكبرى** (La Grande Odalisque)، وراح سوق التجميل ينادي بتنحيف «القسم السفلي» من الجسم، بعد أن اعتبر كقاعدة للقسم العلوي الأهم في القرون الماضية. وصارت مراقبة الذات وتصحيح العيوب من الواجبات الأولى. «تفحصت نانا أعطافها أمام المرآة في غرفة نومها وتوقفت عند المنظر الجانبي لعنقها وعند

التكويرات الهاربة لساقيها» وصارت المحلات الكبرى المعابد الجديدة للنساء، فامتد فن الأنوثة على مدّ النظر في هذه المحلات مما دفع بموريه، بطل إميل زولا في روايته **لسعادة النساء** (*Au Bonheur des Dames*) أن قال: «نحن نضع النساء تحت رحمتنا، نفتنهنّ، فيصبن بالجنون أمام أكوام بضائعنا، فيفرغن جزادين نقودهن من دون حساب». ودخلت الفنّانات ونجمات المسارح والأوبرا والمغنيات على الخط وخضن سوق المستحضرات، فأنتجت سارة برنارد (Sarah Bernhardt) مثلاً عدداً من المراهم والمستحضرات وقطع الصابون الصغيرة والعطور. وهذا فتح المجال واسعاً أمام خدمات الجمال، فازدادت معاهد التجميل وبدأت الجراحة التجميلية التي كانت «تعالج أشكال البشاعة والتشوه».

أما القرن العشرون فشهد ظهور «القامات السهمية» أو النساء الرشيقات الفارعات الطول اللواتي يجمعن بين الخط المستقيم والشكل المغزلي المستدق، لاسيّما في الساقين. وفيه ظهرت موضة الغلاميات التي شاءت التقريب بين شكل الجنسين. وانتشرت التمارين الرياضية والعطل الصيفية في الجبال أو على الشواطئ، كذلك انتشرت مقولة اسمرار الجسم تحت الشمس الحارة. واجتاحت الأرقام المتعلقة بالطول والوزن صفحات مجلات الموضة، وازدادت صرامتها كلما توغلنا في عقود القرن العشرين. وأصبحت السمنة مستكرهة، لا بل سبباً من أسباب الوفاة المبكرة، والظاهرة الجديدة التي راحت تنتشر في سنوات ما بين الحربين العالميتين، واستمرت بعدهما، هي ظاهرة مسابقات «ملكات الجمال» محلياً ووطنياً وإقليمياً وعالمياً. وطغت مقولة «النجمات» على معايير الجمال، فصارت النجمة «كتلة جسدية مكثفة وإغراءً فورياً». وركزت السينما الهوليودية بعامة على شخصية النجمة ثم النجم. فغريتا غاربو (Greta Garbo)

في فيلم **الدسائس** (Intrigues) مثلاً ظهرت كامرأة عصرية تتعامل مع الرجال بندّية كاملة وتدخن في الشارع وتقود سيارتها الفارهة بحركات انسيابية جذابة، وتميّز القرن العشرون بظهور النجمات المنعتقات اللواتي أصبحن معبودات للجماهير الشابة، كمارلين ديتريش (Marlène Dietrich) وبريجيت باردو ولويز بروكس (Louise Brooks) وجوان كراوفورد (Joan Crawford). وتميّز أيضاً بتكاثر هائل في مستحضرات التجميل وأرقام مبيعاتها، وانتشرت فيه أيضاً عمليات التجميل التي لا تُقْدِم عليها النساء فقط، بل الرجال أيضاً. وصار التنحيف قسطاساً عاماً. ويمكن القول إن القرن العشرين هو بحق قرن «الفتنة» (glamour) التي صارت هدفاً يصبو إليه كل إنسان. لقد صار التزيّن أو التجمّل أو الماكياج طريقة «لخلق الذات من جديد»، كما قال بودلير (Charles Pierre Baudelaire).

3) مسائل ترجمية:

عندما يستعرض فيغاريلو أحداثاً تاريخية، أو عندما يتكلم عن لوحة فنية أو كتاب ما، يلجأ إلى أسلوب علمي بسيط لا يخلق عبئاً على المترجم. ولكنّه عندما يحلّق في التنظير يصبح نصه عسيراً ويقتضي من المترجم يقظة مزدوجة وقراءة متأنية وحصيفة.

المعروف أن الجملة الاسمية في اللغة الفرنسية غير شائعة. وإن وُجدت يجب ربطها بما سبق، كي يصل المعنى. ويطيب لجورج فيغاريلو أن يكسر العرف اللغوي ويُكثر من استعمال الجمل الاسمية، فتشكل ربما ربع المتن الذي قدّم فيه كتاب **تاريخ الجمال**. وهذا الأمر يقتضي من المترجم إلى اللغة العربية أن يعالج هذه الجمل ليستقيم النص المترجم. أما الصعوبة التي تجابه المترجِم فتكمن أحياناً في الضمير وعائده. فمثلاً، بعد عنوان يقول:

UNE «GUERRE ARMÉE» CONTRE LES «BEAUTÉS FARDÉES»

C'est d'ailleurs elle qui a droit explicitement aux artifices des parures et du corset «pour s'acquérir la beauté et corriger les défauts» (p. 85).

حرب مسلحة على «الجمالات المتبرّجة»

إن كلمة elle وضعتني في حيصبيص للوهلة الأولى. هل تعود إلى الحرب المسلحة أم إلى كلمة أخرى سبقت العنوان (وهذا مستغرب)؟ لا يمكن لغوياً أن تعود إلى beautés fardées لأنها بصيغة الجمع. في البداية قلت في نفسي إن الكاتب ربما نسي نفسه، فبدل أن يستعمل elle بالمفرد، كان عليه أن يضع الجمع. ولكنني بعد الاستشارة رأيت من الأنسب ربطها بكلمة femme في نهاية الجملة التي سبقت العنوان، وهذا يُخلّ بالأصول اللغوية التي تربط متن الفصل بعنوانه وليس بعنوان النص الذي سبقه، كما هو الحال هنا:

L'esthétique masculine s'éloigne plus qu'auparavant des seuls signes de la puissance, elle se pense plus explicitement aussi selon des critères partagés du beau, même si la femme seule incarne la beauté (p. 84).

وأدرج مثالاً آخر لجملة لا تُفهم إلا إذا أضمرنا فعلاً لها:

Autant le dire, il fallait une vision plus exigeante de la technique pour confirmer ces insistances, la curiosité plus instruite envers les arts et métiers durant le XVIII^e siècle: l'acuité de l'*Encyclopédie,* entre autres, sensible comme jamais aux activités de labeur, ce savoir focalise sur chaque déplacement physique dans les artisanats de la main et du corps, l'univers du porteur, du couvreur, du charpentier ou du rameur sur lesquels se multiplient les planches et les précisions (p. 100)

ترجمتُ القسم الأول من الجملة بـ «ويجب القول إنه كان من الضرورة بمكان أن تتوفر رؤية أكثر صرامة للتقنية كي يتم تأكيد هذا الإصرار...»، ولكن كلمة la curiosité حيّرتني لأنها فاعل من دون

فعل، ولا ترتبط مباشرة بـ «يجب القول...». كان عليّ إذاً أن أجد لها فعلاً مقدّراً، فقلت: «وأن يتوفر الفضول العارف بالفنون...».

والتأويل ضروري في فهم النصوص وفي الترجمة، لأن النص لا يفصح أحياناً عن جميع مقاصده. ولكي لا يصبح التأويل شطحاً، لابدّ من ضبطه وإحالته إلى متن النص.

* * *

يتتبّع كتاب **تاريخ الجمال** لجورج فيغاريلّو معايير الجمال من نهاية القرون الوسطى حتى بداية العقد الأول من القرن الواحد والعشرين. وهو كتاب مهم يحيط بموضوع جمالية الجسد من خلال المصنفات التاريخية واللوحات الفنية، ولحرص الكاتب على التوثيق كرّس 89 صفحة للحواشي، آثرت أن أبقيها بعد المتن، كما فعل.

ارتبط الجمال بالمرآة الزجاجية، ولكنه أيضاً مرآة للفئات الاجتماعية والأجيال المتعاقبة، وما هذا العمل الذي أقدمتُ على ترجمته إلا جزء من جمهورية الكتب كما يقول أمبيرتو إيكو، وهي أفضل من جمهوريات أخرى كثيرة.

جمال شحيّد

مقدمة

في رسالة بعث بها لويس الرابع عشر إلى السيدة دو مانتينون (Mme de Maintenon)، وصف وصول أميرة سافوا، ولية العرش مستقبلاً، هو الذي ذهب إلى مونتارجيس في 4 تشرين الأول/ أكتوبر 1696 ليستقبلها. ورأى أن الأميرة «رائعة الجمال»، وأسهب الملك في وصف وجهها وعينيها «الساحرتين» وفمها «القرمزي المتوهج»، وأكدّ خصرها الفتّان و«مظهرها النبيل، وحركاتها البالغة التهذيب» مقتنعاً بأن روعتها خُلقت «لتَفْتِن». إنها كلمات مجاملة بالتأكيد، وفيها تكرار أيضاً، ولكنها تُظهر صعوبة توصيف السمات الدقيقة للجمال، وصعوبة قول المباهج والأشكال والتضاريس، وتُظهر بخاصة التركيز على بعض السِمات دون غيرها، على الوجه هنا، ولكن أيضاً على المَظْهر والحركات، وعلى الإبراز الضروري للجمال في جوّ البلاط الملكي. وبالمقابل يظهر أن جسم وليّة العرش مستقبلاً لم يحظَ بوجود كبير في هذا الوصف، إلاّ في التلميح إلى الخصر الذي يكشف عن أناقة قسمه العلوي، وفي الإشارة إلى قامتها السامقة، فقال: «إنها صغيرة وليست كبيرة بالنسبة إلى عمرها»[1]. لا شيء آخر سوى توقعات عالم النبلاء في آخر القرن السابع عشر.

وبعد ذلك بقرن اختلفت التوصيفات اختلافاً شديداً، واهتمت

بالمقاربات مع الصحة، وانتبهت لانسيابية المشي والتحرك، وتجرأت على ذكر سمات الملامح. وهذا ما أبرزه تيلي (Tilly) عندما تكلم في نهاية القرن الثامن عشر عن ماري أنطوانيت (Marie-Antoinette) فقال: إن عينيها تستطيعان أن «تتخذا جميع الطبائع»، وإن صدرها «مربرب إلى حدّ ما»، وإن كتفيها وجيدها «رائعين»، وإن مشيتها لافتة «فتمشي تارة بحزم وتسرع قليلاً، وتارة تمشي بتراخٍ وتتمايل وأكاد أقول إنها مشية مدغدغة، مع أنها لا تنسى الاحترام»[2]. لقد ربح الجسد بحضوره وحركته أيضاً. وجال المراقب بنظره مستعرضاً الأشكال والحركات الحيوية والعبارات.

وهذا أثّر في تاريخ يراوح بين وصفين: تباين معايير الجمال ربما، ولكن أيضاً تباين الطرق في وصفها وفي النظر إليها. تاريخ الجمال هو الذي نهتم برسمه هنا، وليس بتاريخ الفن الذي نال اهتماماً مستفيضاً[3]؛ وفيه تستدق النماذج بشتى تياراتها، وتستدق الإحالات الأكاديمية، وإنما تاريخ يُعنى أكثر بالمجتمع، وفيه تتبيّن - من خلال الحركات والكلمات اليومية - معايير الجمالية الجسدية التي يلامسها المرء مباشرة، أي معايير الانجذاب والذوق. إنه تاريخ يستكشف الكلمات والصور في آن. أقول: الكلمات بخاصة، لأنها تعرب عن أشكال الوعي والاهتمامات المدركة والحساسيات التي نعترف بها والتي تخامرنا. وعرف جان لويس فلاندران (Jean - Louis Flandrin) في عصره هذا الميدان الذي يصعب الخوض فيه، وجيّره للحب قائلاً: «لا تدرَك عواطفنا إلاّ عندما تحبَس في الكلمات»[4].

لم يُكتب هذا التاريخ: إنه تاريخ جمال لفظ به الفاعلون الذين راقبوه، تاريخ معايير الجمال وتفرعاته؛ وهو أيضاً تاريخ وسائل الزينة وتطويرها، وهي الوسائل التي تعطي معنى للانتباه والمراهم والمساحيق والأسرار. ويتعلق هذا التاريخ بما يعجب وبما لا يعجب في الجسم وسْط حضارة وزمن معينين، فيتم إبراز المظهر ويشدَّد

على الأعطاف أو على عدم استساغتها[5]. ويُعنى هذا التاريخ بانزياحات هذه المرجعيات من زمن إلى آخر، ويشمل نقاط العلاّم اللافتة: الانتباه البطيء جداً للمؤشرات الجوانية، ولتعابير الروح، وللطريقة التي تظهر فيها الوضعيات والحركات؛ ويُعنى أيضاً بالمتخيّلات التي ترتبط بسطوح الأجساد وانقباضاتها وإيقاعاتها وتحركاتها. ويشمل بشكل أوسع أشكال الهندام واللباس: وهي الأشكال التي أطلقت عليها الكتب الحديثة الأولى التي اهتمت بالجمال كلمات مثل «هيئة» و«جلال»؛ وهي التي بكل بساطة سمّتها الكتب الفرنسية في العصر الكلاسيكي «المحتوى» و«التصور»[6]. ويشمل أيضاً ما يُشرح بصعوبة، على ما يبدو: التقاط المعاني والإحساس المفاجئ بأن المرء يعجز عن وصف «الكمال». وبيّنت هذه العقبة فيرونيك ناحوم غراب (Véronique Nahoum-Grappe) إذ قالت: «المرأة الجميلة مشهد لافت، ولكنه لا يحظى بتفكير كبير، كما لو أن الافتتان الذي تثيره هو الشرح الكافي»[7].

تتراءى خطوط التغيير بعد ذكر هذه المعايير وهذه الأهداف. الثراء في المرجعيات أولاً، كما كشفت عنه القصتان السابقتان، إبّان القرنين السابع عشر والثامن عشر: فاستدقت المصطلحات تدريجياً وتنوعت أيضاً الأشكال والغايات. فتهذبت المفاهيم وتنوعت، وانزاحت المقاصد بحيث جدّدت «المرامي» المحددة. لا بل توضحت أبعاد الجسد وحجومه وعمقه، وانتشرت مع الوقت. يضاف إلى ذلك أن التذويت البطيء لهذه المرجعيات شكّل دينامية زمنية: فبقيت النماذج مطلقة لمدة طويلة، قبل أن تخضع لقانون النسبية ويستساغ تنوعها. وبما أن الظفر بالاستقلال الذاتي بقي زهيداً، فإن الفروق بين الأفراد لا يمكنها إلاّ أن ترفع الصوت عالياً حول صورة التميّز الجسدي.

وهناك أيضاً ديناميات وقتية، وهي التي - بإزاحتها التعارضات الاجتماعية والثقافية - تحوّل معايير الجمال وتأثيراتها التفاضلية. فالتغيّرات البطيئة التي طرأت على السيطرة الممارَسة على النساء، مثلاً، لها مثائلها في عالم الجمال: المقتضى التقليدي لجمال «عفيف» وبِكر ومراقب دائماً فرض نفسه مدةً طويلةً قبل أن يقوى ساعد الانعتاقات الحاسمة التي انعكست على الأشكال والأعطاف؛ فحصلت استساغة للحركات، وأصبحت الابتسامات أكثر إشراقاً، وصارت الأبدان أكثر تجرداً. بمعنى آخر، لم يعد تاريخ الجمال يستطيع أن يتخلص من تاريخ النماذج النوعية والهويات.

ويمكن عندئذٍ استيعاب هذا التاريخ كابتكار. لا بل نستطيع أن نميّز ثلاثة معانٍ في طريقة ابتكار الجمال مع الوقت. ويتوافق **المعنى الأول** مع تركيز الانتباه. وتكمن فرادة الثقافة الأوروبية في نهاية القرن الخامس عشر في تنامي التأثير المرتبط بحضور ما: إذ ظهرت طرافة جمالية جديدة تجلت في الشعائر المرتبطة بدخول الأمراء، كما تجلت في ممارسات البلاط وفي الكتب. والجديد في الأمر هنا ارتبط بحرص شديد على الجميل وعلى الانطباعات التي أثارها.

والمعنى الثاني للابتكار ارتبط بأهمية جمالية غير مسبوقة أنيطت بجزء معيَّن وفريد من الجسد: أي التركيز المتزايد مثلاً على الخصر في القرن السابع عشر، وعلى الحزام والقسم العلوي وعلى الدور الأكبر الذي أعطي للمشدّ في المجتمع الراقي؛ ثمّ تمّ اكتشاف جمال «القسم السفلي» مع كشف جزء من أعضاء الجسد في نهاية القرن التاسع عشر. مع ارتياد شواطئ السباحة ومقاهي الحفلات الموسيقية ومع ارتداء الفساتين الضيقة والمشدودة على الجسم، أو مع الديناميات التي مازالت تصطحب أشكال الجمال اليوم كالموسيقى والإيقاع اللذين يكمنان في العبارات والحركات. ويقترب التاريخ هنا

ممّا يفعله الاجتياح، فيوظِّف من دون أن ندري عدداً متزايداً من الأشياء في أقاليم الجمال.

أما **المعنى الثالث** فقام على ابتكار عدد من السمات والأشكال، فقلّت «الأماكن» الجديدة عن التصاميم الجديدة، فكانت الصورة الجانبية المفضلة في القرن التاسع عشر مثلاً والتي تطورت كثيراً تركز على الكتفين البارزتين، وعلى الصدر المطلّ على بطن مقلَّص. ولم تهتم كثيراً بأعلى الجسد المائل إلى الخلف والذي يدل على شمم أرستقراطي، وإنما اهتمت بالقسم العلوي المستقيم، والمعزّز والواثق بنفسه ليدلّ على ملمح من ملامح العزيمة «البورجوازية». إنها لمتخيّلٌ من الغطرسة المحفورة رأساً في الجسد منذ أمد طويل، يُخلي المكان في هذه الحالة لمتخيّل يتوخى الفعالية. إن تاريخ الجمال هو فعلاً تاريخ الأشكال والهيئات والتعابير والملامح. ويعني «الابتكار» هنا فعلاً «التنقيح» و«إعادة الرسم».

هناك فروق كثيرة تثيرها تغييرات الثقافة، وهناك فروق عديدة تستطيع، أكثر من غيرها، أن تكشف هذه التغييرات نفسها.

القسم الأول

الجمال المستكشف

(القرن السادس عشر)

«إنه لبهاءٌ صافٍ وبسيط تنشأ منه جميع أشكال البهاء الأخرى»[1]. واحتلَّ هذا البهاء مركز الصدارة في حوارات وخطابات عديدة جرت في فجر عصر الحداثة، وواكبها يقين، هو يقين كمالٍ استقر في قلب العالم. وقد يكون هذا البهاء أنموذجاً فريداً ومجموعةً مكتملة: أي إنَّه «علامة من علامات الأشياء السماوية»[2]، وأنه «ملاك هبط من السماء»[3]. بالتأكيد كثيرة هي المبادئ النظرية، وتبدو بعيدة عن كل تصرّف ملموس. ولكنها تشير إلى الطريقة اليومية في النظر إلى الجسد، مع التركيز على أقسامه «العليا» كالصدر والوجه والعين ذات الفتنة الإلهية؛ ويُفترض في هذه الأقسام أن تبرز الجمال الفريد والحقيقي، الجمال الكامل أيضاً، لأنه الجمال «الأسمى». وهناك نتيجة أخرى: لا يقبل المُطْلَق التصحيح، ولا يمكن للجمال أن «يُنَقَّح». ألا ترتكب الزينة الكذب عندما تورّط الكمال الملهَم؟ ومن هنا نشأ التباس لا مناص منه: تزيين الجسد من جهة، ومعارضة دائمة لجميع الخدع من جهة أخرى. وهذه صعوبة معلنة تنضاف إليها نقاط علّام صامتة تُقصي الجمال العصري الأول عن الجمال في أيامنا هذه: وبخاصة جمال المرأة بـ«لحمها الطري وسحنتها الناصعة البياض»[4]، فهي مصمّمة لتكون أنموذجاً في الجمال، مع أنها لا

تستطيع الإفلات من جماليات التواضع، أي جماليات القامات المجمّدة في الزينة والسكون.

إن رؤية الكمالات ورؤية الاختلافات الجنسية تخلط هنا من دون تمييز بين تجربة التميّز الأقصى ويقين الإخضاع.

الفصل الأول

جسد موصوف، جسد تراتبي

هناك اكتشاف حاسم فرض أولاً هذا الجمال العصري. فالأشخاص المصورون في لوحة «آلام المسيح» التي رسمها سيمون مارتيني (Simone Martini) عام 1340، بحجومهم الغارقة في أثوابهم الفضفاضة[1]، يبقون شديدي الاختلاف عن الأشخاص الذين صوّرهم مانتينيا (Andrea Mantegna) عام 1456 في لوحة «الصلب»، إذ حبك قاماتهم «وأبرز تضاريس أجسادهم»[2]. فأشخاص هذا الأخير يكشفون النقاب عن «ابتكار الجسد»[3]. وفجأة كَسِبَ الجمالُ متانة وفوريةً. وكان ماساشيو (Masaccio) أوّل من ابتكر حوالي عام 1420 هذه الطريقة الجديدة في تصويب الحضور الحسي[4] ولعبة الكتل الجسدية والألوان وكثافة الأشكال والتكورات. لقد دخل الجمال في حركة الحداثة. فلم نعد بحاجة إلى إرجاع هذا «التحول في الفكر التصويري»[5] إلى عصر النهضة، وإلى تلك الواقعية المفاجئة في الأشكال التي اتخذتها الأجساد المصوَّرة في توسكانا إبّان القرن الخامس عشر، وإلى الطريقة التي ترهّفت فيها القامات داخل اللوحات.

ومع ذلك يستحيل علينا أن نتجاهل تراتبية المرئي والجسد في

الحياة اليومية، إذ تمّ إبراز الأقسام العليا من الجسد، والتركيز على الوجوه، فانصبّ الانتباه إلى النظر الذي فرضته مجموعة من المقتضيات.

قوة حضور، محدودية الكلمات

في البداية لابدّ من الإصرار على عمل الرسّام، حتى ولو كانت تلك الإجراءات الجديدة ما بين القرن الخامس عشر والسادس عشر تذهب أبعد من المساعي التصويرية. ففي مراسم الفنانين تراكمت، منذ نهاية القرن الخامس عشر، لوحات نساء تمّ تصويرهن لا لجمالهن، بل لنفوذهن ووضعهن الاجتماعي. وتندرج لوحة La Bella (الجميلة) التي رسمها تيسيان[6] (Titien) في هذا النوع غير المسبوق. اللوحة لامرأة مغفلة الاسم، ولكنها تمثّل «الجمال الكامل»، ورُسمت هذه السيدة لسبب حدا بدوق دوربينو (le duc d'Urbino) إلى امتلاك اللوحة، ألا وهو الإعجاب بـ «جمال مثالي»[7]. لا بل كان الدوق يجهل اسم تلك المرأة التي أطلق عليها تسمية «السيدة ذات الرداء الأزرق»، ولكنه اعترف بمتعة جديدة أمام هذا الجمال الذي «استأثر به وحده»[8]. وفعلاً تغيّر الهدف من المجموعات الفنية التي امتلكها هواة الفن الأولون، فلم يعد هدفها فقط مراكمة المشاهد الدينية الكبرى، والغرائب، ولوحات الشخصيات الخاصة والعامة، كما في المجموعة الاستثنائية التي رسمها الفنّان الفلورنسي بول جوف (Paul Jove) ما بين 1520 و1530[9] والتي تضمنت سلاسل طويلة من وجوهٍ لأباطرة وعلماء وملوك؛ وكانت تهدف أيضاً إلى التعبير عن مبادئ الجمال بحدّ ذاتها.

و«كثافة» الحضور هذه ما عتّمت أن أثّرت في توصيفات الجسد. وفجأة أبطلت علائمها العبارات القروسطية وتلميحاتها الوجيزة، إذ

تعارضت ـ في خلفية بيضاء من اللوحة ـ كثافة النهدين مع ضمور الوركين: «الخصران الضامران والأضلاع الضيقة»[10] في لوحة الفتاة التي رسمها إيلي دو سان جيل (Elie de Saint-Gilles) و«الخصران الضامران»[11] أيضاً في لوحة لـ بلانشفلور (Blanchefleur) تعود إلى القرن الثالث عشر، أو لوحة «الحلمة الصلبة، والجسم الأبيض والوجه الفاتح»[12] لبياتريكس (Beatrix) التي رسمها راؤول دو كامبري (Raoul de Cambrai). بالطبع وُجد جمال قروسطي قوامه: الوجه المتناظر والأبيض، الثديان البارزان، الخصر الملموم. وبالمقابل نرى أن الأجساد التي عبرت عنها الكلمات في القرن السادس عشر قد تطورت: فتم التركيز على اللحم، وتنوعت العبارات. وفيها اكتسب الجسد الأنثوي كثافة ولوناً لحمياً لم يكتسبهما من قبل. وفيها أيضاً أصبح الشكل الخارجي أكثر امتلاء وصارت حنية الورك أكثر بروزاً. وعبّرت الشهوية الرصينة عن «النسغ»[13] فأبرزت البشرة وأوحت بـ «العصارة اللذيذة» وبـ «الحليب والدم»[14].

في عمق أعماق هذه التحولات يجب القول إن أهمية المحسوس ازدادت، كما كبر الربط الوثيق والمقبول خصوصاً بين الجمالية والمتعة. وفرضت قيم المجتمع المخملي نفسها بقوة، وهي قيم المباهج اليومية، قيم الحياة والراهن الفوري؛ واستطاعت مدرسة السابوع (La Pléiade) الأدبية أن تحوّل هذه الكثافة إلى عمق شعري. فانبعث من الكلمات سحر طاغ: فنساء رونسار (Ronsard) عام 1560 لهن «نهود تبيضّ كالمرمر»[15]، ونساء لويس لو جار (Louis le Jars) لهن «جباه عريضة كالمرمر المصقول»[16]. وزخرت التشبيهات بالمواد الثمينة والجواهر الخالصة: «درة الشرق»، «الثلج النقي»[17]، «الزنبق المحاط بالكريستال»[18].

ولكنّ لهذه الكلمات حدوداً. فقبيل عصر الحداثة، عسر على هذه الكلمات أن تعبّر عن جمال الجسد. وهددت التنميطات هذه التوصيفات. وأفضل مثال على ذلك كلمة «بدانة» (embonpoint). لقد استُعملت هذه المفردة بانتظام في القرن السادس عشر للدلالة على حالة من التوازن بين «النحول» و«الربربة»؛ ومن البداهي وقتئذٍ أن تشير المفردة ونعوتها إلى معنى يزيد على ما حدَّدته الأشكال النهائية: «جميلة جداً وذات بدنٍ جيد»[19]، هي المرأة التي عشقها «راهب فرنسيسكاني» في قصة من كتاب **مئة قصة جديدة** (*Cent nouvelles nouvelles*)؛ و«جميلة جداً وذات بدن طافح»[20]، هي امرأة تغلي في مرجل، كما ورد في قصة أخرى؛ و«ذات البدن الممتاز يوماً بعد يوم» هي «العاهرة الفتيّة» التي يؤويها و«يكسيها»[21] أحد الوكلاء، كما ورد في قصة لبونافنتور دي بيرييه (Bonaventure des Périers)؛ والبشعة أخيراً وذات «البدن المتهالك» هي المرأة «الشمطاء»[22] المذكورة في القصة الخامسة عشرة من كتاب الـ **هبتاميرون**(*) (*l'Heptaméron*). هرميات عسيرة الفهم بالتأكيد تتدرج من السيىء إلى الممتاز، ومن الناقص إلى الزائد، من دون أن يظهر مؤشر دقيق يستطيع أن يدل على هذه الدرجات أو تلك.

هذه المفردات والممارسات التي ارتبطت بها هي التي ستتوضح مع الزمن؛ ذلك أنها أثْرَت رويداً رويداً وأحالت تدريجياً إلى أشياء أكثر توضعاً وتحديداً.

(*) كتاب الـ **هبتاميرون** هو مجموعة من الحكايات كتبتها مارغريت دو فالوا (Marguerite de Valois) وصدرت عام 1559 بعد وفاتها، وتتضمن 72 حكاية تميل إلى المجون ومستوحاة من كتاب الـ **ديكاميرون** للكاتب الإيطالي بوكاشيو (Giovanni Boccaccio) (1313-1375).

غلبة القسم «العلوي»

علينا أن نضيف أيضاً كم خضع الجمال الاجتماعي ـ وهو ما يعنينا هنا، أي جمال الفضاءات اليومية ـ إبان القرن السادس عشر لقوانين ملحّة تحكمت بالمظهر. لقد تم توجيه النظر، فخضع لقانون أخلاقي. وهذا ما جعل الجمال يقتصر على أجواء محصورة بالجسد. وفرض المعيار الآتي نفسه بخاصة: وهو معيار المكشوف والمستور. ولم يكن هذا لتأكيد سر من أسرار الخفي، وإنما بالأحرى لتأكيد دناءته: إذ توجد أعضاء محتقرة وأعضاء نبيلة. وهذا منطق فاضلٌ بامتياز، لأنه «يبرز الأعضاء النبيلة» و«يخفي عن الأنظار»[23] الأعضاء الخسيسة. وعلى سبيل المثال، يركز فيرنزوولي (Firenzuole) في كتابه **خطاب حول جمال السيدات** (*Discours sur la beauté des dames*) على لا جدوى المناطق السفلية من الجسم للدلالة على الجمال، علماً أنه وصف العري وصفاً مطولاً، قال: «الطبيعة دفعت النساء والرجال إلى كشف الأقسام العلوية وإلى إخفاء الأقسام السفلية، لأن الأولى ـ لكونها مقراً للجمال ـ يجب أن تُرى، وليس الأمر كذا بالنسبة إلى الأخرى لأنها فقط أساس ومسوِّغ ومرتكز للأقسام العلوية»[24]. وكذا فعل جان ليببو (Jean Liébault) في كتابه حول التجميل، فادعى «أنه اقتصر فقط على الأقسام المكشوفة»، مع أنه سَبَرَ كافة أعضاء الجسد. وهذا ما شدّدت عليه هذه الملاحظة التي أبدتها أم لابنتها في حوار يعود إلى نهاية القرن السادس عشر، قالت: «ما الفائدة من الاهتمام بالساقين لأنهما عضوان يجب ألا يشاهدا؟»[25].

والشيء الأكثر أهمية أيضاً هو أن الفساتين في القرن السادس عشر أضافت اتساعاً شديداً للأشكال التي تغطي الجسم، ومالت إلى الأفقية في ما هو تحت الخصر وركّزت على الطارات النافخة

للفساتين[26] وعلى قضبان الحديد والخشب التي حوّلت التنورة إلى قاعدة للقسم العلوي وأكدت بشدة أهمية «الأعلى». وهذا لا يعني أن «الأسفل» أفلت من كل اهتمام. فقد كان موضع بذخ، ولكن لمحو الشكل الجسدي محواً أفضل، كما نرى ذلك في أعمال الحفر التي أنجزها الفنان فوس دو غال (Vos de Galle) عام 1595، وفيها تمتد الأقمشة البورجوازية إلى الأرض وتثرى دائماً بالتطريز والتوشيح. في البداية بقي «الأسفل» حاملاً وقاعدة شبه جامدة لـ «الأعلى»، وهذا ما ظهر في صور المسكوكات «للسيدات الإنجليزيات» التي نقشها هولبين[27] (Holbein) أو صور الماجدات الإيطاليات التي نقشها برونزينو[28] (Bronzino). لا شيء آخر هنا سوى إخفاء الخط التشريحي للجسد بغية إقامة قاعدة أفقية تكون بمثابة مستند تحت الحزام[29]، وذلك في صورة مسكوكات نقشها الفنان وفيها يتجاوز القسمُ العلوي دعامتها المُغْفَلة الاسم. وهذا أيضاً ما أبرزته صورة فيرنزوولي في كتابه عن الجمال، وفيها يظهر أعلى الجسد ككأس رقيق من القيشاني وحَنيته تمثل الجذع وقاعدته تمثل الساقين وممسكاه هما كناية عن الذراعين[30].

وهناك منطق آخر يعزز هذه الرؤية الهرمية، ألا وهو النظام الجمالي الذي يوجهه النظام الكوني. فجمال العالم الذي كانت أقاليمه الأثيرية تمثّل الكمال، يُستخدم هنا كأنموذج لجمال الجسد: ذلك أن السماء الكونية والسماء الجسدية تماثلتا، في القرن السادس عشر. فأعلى الجسم والوجه، واليدان قد تكون الأماكن الوحيدة التي تستدعي الجمالية الجسمية، إذ تنكشف «أساساً في جزء، ألا وهو الجزء العلوي الذي ينظر إلى نور الشمس»[31]، و«تتقارب من طبيعة الملائكة»[32]. وتفرض نفسها من خلال موقعها وحده: وهو موقع يتيح سموُّه لكل إنسان «أن يتأمله تأملاً أفضل»[33]. ونشأت عن ذلك

تعليقات ولوحات لعبت بقصات الشعر «الضبابية» وبالوجوه الشمسية وبـ «نظامها الهندسي»[34] اللافت. وهناك إحالات مماثلة أيضاً برزت في بداية القرن السابع عشر، إذ إن كتاب **فن التجميل** (*L'Art d'embellir*) لفلورانس ريفو (Flurance Rivault) ينظم المظهر الجسدي أكثر مما يرتّبه؛ فأصبحت الأجزاء السفلية «أساسات جيزانية»، والأجزاء الوسطى «منتفعات ومطبخاً»، أما الأجزاء العليا فلم تُصنع إلا لإمتاع النظر والفخفخة، وهي وحدها المعنية بالجمال، وهي التي تبرز الوجه كـ «ثمرة»[35]، وتستكمل الانتعاش القادم من الظلام. وهذا ما يؤكده منطق الصرح الذي تكون فيه الطوابق العليا أكثر اكتمالاً بكثير. وهذا ما يؤكد الرؤية الأخلاقية: فتشريح الجسد موجَّه[36]، ويتدرّج من النبيل إلى الأقل نبلاً، ومن الرقيق إلى الفظ. وبالتالي يستحيل ذكر العمودية من دون التمييز فيها بين السمو والهبوط، والعظمة والدناءة.

وهذا الخيار المشوب بأخلاقية عالية أنشأ صوراً شبه مبتورة. فالشاعر رونسار نفسه لا يذكر من الجسد إلا الأعضاء «العلوية»: «العينين والجبهة والعنق والشفتين والنهدين»[37]، ويقتصر في أغلب الأحيان على مهوى القرط والوجه:

«لك نهد يبيضّ كالرخام
وعيناك شمسان
وشعرك ما أجمله»[38].

وفي القصيدة التي طلبها جان كلويه (Jean Clouet) من عاشق كاسندرا رسم رونسار وجه الفتاة بـ 140 بيتاً من أصل 170 بيتاً[39]. وظهر هذا التركيز بشكل أكبر عند موريس سيف (Maurice Scève) عام 1544 إذ نظم 450 معشّراً لروح وجسد برنيت دو غييه (Pernette

du Guillet) «الكاملين»[40]، وكرّس أكثر من مئة معشَّر ليصف عينيها، وكاد لم يكتب معشراً واحداً في وصف جسمها. وبالكاد ذكر قامتها، كأنه طمسها.

ومهما يكن من أمر، بزغ أنموذج شكلي من هذه النظرة الشديدة التبئير. وافتُرض في الصورة التقليدية للوجه البيضاوي أن تجمع بين لوني «الوردة والسوسنة». وتميزت الصورة بالنسبة إلى القسم الأعلى من الجسم، إذ يُفترض فيه الإبقاء في الظهر على خطوط تَنحل تدريجياً في نزولها: «فمجمل الصدر له شكل إجاصة مقلوبة ولكنها مضغوطة قليلاً يضيق مخروطها ويستدير في جزئه السفلي»[41]. وانتصر التناظر والخفة. لا لأن الشكل جديد، بل لأنه بالمقابل تجلى في عرض الكتفين وانحراف الأضلاع ونحافة الكشحين. ودلّ هذا الانشداد على الحداثة. وبقي الخصر مهماً لاسيّما وأن «ثقله» ما عتّم أن شكَّل صورة: فـ «ثقيلو الخصر» في كتاب **مئة قصة جديدة** الذي صدر في القرن الخامس عشر هم الأوغاد والمعتوهون، مهما كان مظهرهم الجسدي؛ وهذا يعزّز أيضاً معنى الكلمة. ونعتت زوجة فارس هاينو (Haynau) بأن «خصرها ثقيل نوعاً ما»، والسبب بكل بساطة هو أنها «كانت تفتقر إلى الرهافة»[42].

وشاركت اليد والذراع في هيبة «القسم العلوي» هذه، لأنهما كانا محط أنظار مفتونة أحياناً، لا بل أنظار شديدة التركيز بحيث تفاجئ القارئ اليوم. وتعددت الدراسات المتعلقة بهما في مجاميع الرسوم التي تعود إلى القرن السادس عشر. وتعددت أيضاً أشكال التذكير بها في التوصيفات الأدبية. يجب أن تكون اليد طويلة وبيضاء ورشيقة. ويتوقف برانتوم (Brantôme) عندها ويستذكر ماري ستيوارت (Marie Stuart) و«العود الذي كانت تجسّه جساً ماهراً بتلك اليد البيضاء وبتلك الأنامل الجميلة والمنتظمة التي تتفوق على

أصابع الشفق»[43]. ويتوقف ملياً عندها مستذكراً الملكة كاترين دو ميديسيس (Catherine de Médicis) ويقارن يدها بيد ابنه[44]. وتوقف هنري الثامن عند تلك اليد بإسهاب، وكلَّف مبعوثين عديدين بتقييم جمال دوقة نابولي التي أزمع على الزواج منها: «سيرون يدها العارية وسيلاحظون كيف صنعها الله، وسيرون إن كانت كثيفة أم رقيقة، لحيمة أم مربربة، طويلة أم قصيرة. وسينتبهون إن كانت أصابعها طويلة أم قصيرة، سمينة أم نحيفة، عريضة الأطراف أم ضيقة»[45].

وبقيت اليد ـ شأنها شأن الوجه ـ الموضع الأول للجمال إبان القرن السادس عشر. وذلك لأنها جزء من «القسم العلوي»، بكل تأكيد. ولأنها أيضاً كانت توحي بحالة الجسد الذي أبقي عليه في الخفاء بسبب الرداء الكاسي. إنها كانت تشير وتكشف، أسوةً بكمّي إيسوتا (Isotta) المرفوعين، وهي مزارعة غنية في إحدى قصص سترابارول (Straparole)، «كاشفة عن ذراعيها الناعمين والممتلئين والناصعي البياض»[46]. ولم يخطئ مبعوثو هنري الثامن حول الملكة وأكدوا أن يد الأميرة النابوليتانية «ناعمة الملمس» و«ذات استدارة لافتة»[47]. فاليد هنا، هي بمثابة مؤشر، لا بل وعد، لأنها تكشف كل التباس لا يُذكر فيه صراحة إلا «القسم العلوي».

تراكم الأجزاء

هذا الوصف التشريحي الأخلاقي والتراتبي الذي نجده في أمهات كتب الجمال إبان القرن السادس عشر أثّر أيضاً في النظر إلى العلاقة بين الأجزاء، فوُصف فيها الجسد على أنه مجموعة من العناصر «المتراكمة» والمنضدة في مجملها. والتنويه بأن الفخذين هما مجرد عمودين حاملين لم يدفع إلى التركيز على منحنيات الحوض

وتقويسات الظهر والتواءاته. ولم يؤدِّ اتساع التنورة المعروضة كقاعدة فقط إلى تحبيذ التلازم الممكن بين الأعلى والأسفل.

وأصبحت الصورة البهية الوحيدة هي صورة التجميع، وأصبحت الإحالة الوحيدة هي الإحالة إلى المراكمة. وربما تماهى مظهر الجمال في الحياة اليومية ـ ويجب التشديد على ذلك ـ مع الواجهة وحواملها: فهو «صرح رائع»[48]، لا بل «زينة منحوتة»، إناء أو تمثال، قد تمثل الفخذان فيه والساقان قاعدته أو منصته الوحيدة. لذا تتكرر دائماً صورة الأعمدة، صورة البناء[49] وأساساته:

«بطن شيّد فوق عمودين

من المرمر الأبيض ضخمين وصالحين»[50].

وأدّى موضوع الصرح إلى فرض غلبة الساكن على المتحرك. وألغي كل تواشج بين القوة والتوتر: إذ ينبغي على المستويين أن ينضافا إلى بعضهما، وعلى الأجزاء أن تتراكم، وعلى «العمودين اللذين يحملان البناء الجميل»[51] أن يتوازيا ويستقيما بداهياً، لا بل يجب على الجسد في مجمله ألا يكون إلا «عموداً مستقيماً»[52]، «يتموضع فوقه كل شيء». وهذا ما أكده دارسو التشريح في القرن السادس عشر الذين لم يقولوا شيئاً عن انحناء الساقين الأنثويين، وقدموا إشارات تتعلق بتكوين الحوض. فهذا أندريه فيزال (André Vésale) يصف خصري المرأة ويقول إنهما أعرض من خصري الرجل، من دون التطرق للقوى القائمة؛ وهذا أمبرواز باريه (Ambroise Paré) يقتصر على الخطوط العريضة لعظام الحقوين والوركين[53]، من دون التمييز بينهما. ولم يتطرقوا للانحناءة القطنية ولا لدور استواءات الحوض. فاقتصر تثبيت الجسد على الإضافات العمودية: ذلك أن الهيكل العظمي، بكلام آخر، كان يؤمّن التوازن من خلال تناضد العظام وحده.

وربما تكمن الحقيقة المرتبطة بهذا الجمال الحديث الأول الذي وُصف في القرن السادس عشر، في ترابط الأجزاء: ذلك أن تجاور الأجزاء يشكّل الكمال.

القوة الفريدة للعينين

أهم نتيجة من نتائج الامتياز الممنوح للأجزاء العلوية، هي الدور الحاسم الذي كانت تلعبه العينان. أليستا نبراس الجسد[54]؟ ولأنهما كالبروق والمشاعل فإنهما تجسدان الكواكب والشمس وتلألؤ السماء: «ضياء مليء بالإبهار»[55]. وهذه المقاربات تكررت كثيراً بحيث نظر دارسو التشريح إلى العين في القرن السادس عشر على أنها «مصباح»[56] منير يبعث شعلته، بحسب الصورة القديمة التي قدمها بلينوس (Pline)، وليست مرآة منفعلة تعكس الأشعة بحسب الصورة الأكثر حداثة التي قدمها لوران (Laurent) أو كيبلر[57] (Képler). للعينين قوّة خاصة، وبريق يلمع كبريق عيون القطط أو الذئاب. وليستا سوى فانوس من المفترض فيه «أن يقود السفينة»[58]. وقدّم بالداساري كاستيغليوني (Baldassare Castiglione) تلميحاً طويلاً حول جزيئات النار «المنبعثة من العيون» والقادرة على إصابة المشاهِد، لا بل على تجميده، ففيها «أبخرة شديدة الدقة مصنوعة من القسم الأكثر صفاءً ونقاءً للدم»[59]. ويروي فراكاستور (Fracastor) أن «الثيساليين حتى عام 1550 وأن بعض عائلات كريت تعودت أن تصيب بالعين الشريرة وأنهم عندما ينظرون إلى الأطفال يجلبون عليهم الأمراض»[60]، لا بل تذكر النصوص التي يستوحيها «الفوح الخبيث الذي يخرج من عين»[61] شخص عليل فيخترق عين المراقِب ويُعديها. ويروي دارسو التشريح الطرفة التي أوردها جالينوس (Galien)، قال: «كان هناك جندي بدأ يصاب تدريجياً بالعمى، وكان يشعر كل يوم أن ضياء يخرج من عينيه ويفارقه»[62].

واستطاع شاتلار (Châtelard) ذات يوم من عام 1561 أن يلعب بهذا التقارب وأن ينظمه شعرياً. كان الرجل يرافق ماري ستيوارت إلى اسكتلندا، وكال المديح للملكة وسلّط عينيه ليشق الضباب الكثيف فوق بحر المانش: «فلن نحتاج بعدئذٍ إلى فانوس أو مشعل يهدينا في البحر، لأن عيني هذه الملكة تبرقان وتصدان بما فيه الكفاية وتنيران اليمّ كله بنيرانهما البهية، لا بل تضرمان فيه النار إن لزم الأمر»[63]. وبكلام آخر تجتمع صورة السهم والنار لتحوّل الجمال إلى ضياء نوعي يخترق المكان والمشاهِد:

«أنظارك الصاعقة بسهامها تخترق

جلدي وجسمي وقلبي بأسنَّة نبالها»[64].

وارتبطت نبالة العيون أيضاً بتبادل النور الذي لا ينقطع والذي يوفّره لها قربها من السماء «لأنها تنظر إليها كما في مرآة»[65]. وشِعر موريس سيف في هذا الصدد لافت، إذ تكلم عن تلك العيون الدائمة الحضور، تلك العيون التي تحمل «السهام» و«النبال» و«الأشعة» و«السم» و«الغيظ»، تلك العيون التي تشبه «الشمس» و«الأجرام السماوية» و«النجوم المتلألئة» و«الياقوت المشع»؛ وكأن الحاجبين «قوسان مصنوعان من جمال لا يضاهى»[66]، يحملان البريق والسهام المسنونة؛ أما باقي أقسام الجسم، والحق يقال، فبقيت لدى الشاعر مطموسة بشدة. وفعلاً استغل فن التصوير في القرن السادس عشر هذه النظرات المسلّطة على أهدافها ليغور في عمق اللوحة؛ إن «هذه الخطوط المتوترة يرسمها اتجاه العيون»[67]: إنها رشقات دائماً مصوّبة وموجهة ومتقاطعة، يجد فيها الفضاءُ حجمه، والمشاهدُ مكانَه، إذ تناديه مباشرة تلك الأشعة الناظرة.

إن ذكر الجمال الجسدي استخدم هنا أولاً للتكلم عن سيماء الوجه أو عن قوة النظر، على الأقل: فاللون الأسود البرّاق يرغم

الآخر أمامنا على «خفض نظره»[68]. وهذا يعني فتنة أولى وتبئيراً سيستطيع الزمن وحده أن يعقّدهما بإعطاء الأقسام الأخرى للجسد أهمية ليست لها هنا.

الفصل الثاني

«جنس» الجمال

لم ينطبق هذا الجمال الحديث الأول إلا على المؤنث، وجمع بالضرورة الضعف والكمال، وشحذ خصوصيته: أي «الجسامة الإلهية»[1]، و«الحركات العذبة»[2] و«الأنفاس العطرة»[3]. وجمّةٌ هي تلك الإشارات التي كانت تحرّك هذه الجمالية فتقودها إلى «الانبهار»[4]. وكثيرة هي الإشارات التي كانت توجّه التشابيه وتُبرز «بهاءً» اختار أن «يتجسد في النساء أكثر منه في الرجال وشاء أن يغمرهنّ غمراً وفيراً»[5]. الجمال أبرز جنس النساء بحيث بدا وكأنه عندهن بلغ حد الاكتمال. وهذا ما عمّق الرابط الجديد القائم بين المحسوس والذوق؛ وأكّد وجود تغيّر في الثقافة: فتعزّز وضع المرأة في حركة الحداثة، حتى ولو أن هذا التعزّز عجز عن تجاوز يقين الدونية الغامض والمتكرر.

رمز الجمال الأنثوي

بدايةً لابدّ من القول إن الكلمات الآتية من باب المثاليات: «إنه (الجمال) المشهدُ الأروع، والآية الأكثر ندرة؛ ويكون المرء أعمى، إن لم يعترف بأن الله قد جمع في المرأة كل جمالات الكون»[6].

والصور تؤكّد الكلمات، وتضاعف عمل الفاتنات (الفينوسات) ممن لهنَّ أشكال ساحرة وأثيرية وهيئات نبيلة وجوانية: «قد حلّت فينوس محلّ العذراء»[7] في فن التصوير النهضوي، كما أكدّ بيار فرانكاستيل (Pierre Francastel). ومنذ منتصف القرن السادس عشر، احتلت المرأة مكان الصدارة في الانتصارات المدروسة جداً. إن جان داراغون (Jeanne d'Aragon) مثلاً ـ وهي التي أراد الملك فرانسوا الأول الحصول على صورتها ـ اعتُبرت رائعة الجمال بحيث أصبحت موضع «تأليه وتمجيد شعري» و«رائعة للغاية»، بحيث إن أكاديمية دوبيوزي (Dubbiosi) أصدرت مرسوماً عام 1551 يقضي بأن يكرّس لها معبد[8]، تكريماً لروعتها وفضيلتها. وفي قصيدة طويلة كتبها جاكومو روشيللي (Jacomo Ruscelli)، قارنها بالمثال الأعلى، ونعتها «بمعيار القداسة»[9]، وبالمقياس الذي ينبغي على باقي الجمالات أن تقارن به، ممّا فتن الكاتب بيل (Bayle)، بعد ذلك بقرن[10]. محراب من الكلمات وليس من الحجارة، لا شك في ذلك، ولكنه أظهر كم تنوّعت الإشادات الجديدة بذلك الجمال الذي تأنّث طوعاً. «تبدو جان وكأنها تنحدر من عرق إلهي وليس من أرومة بشرية»[11]، و«توحي» بجمال وافدٍ من عالم آخر.

والمهم أن هذه الجمالية تعود إلى ذلك الارتقاء، في أوساط النخبة على الأقل: «إبّان النهضة الأوروبية، أصبح الجنس الآخر الجنس الجميل»[12]. وللمرة الأولى تجاورت المرأة مع الكمال وتحررت جزئياً من تراثٍ ألبسها هيبة فينوس في فن الرسم، وهيبة «بلاط النساء» في كنف الأمراء، وهيمنة الجمال الأنثوي في كتب الجمال، فقرّبها هذا كله من رد اعتبارها. لا شيء آخر سوى الشكل الحديث لاعتراف اجتماعي. ونجمت عن ذلك يقينيات جديدة: كأهمية الزواج مثلاً؛ وأشاد بها كثيراً أراسموس (Erasme) في

ندواته، كما أشاد بها لا بويسي (La Boétie) إذ ماثل بين زوجته و«مثيلتها»[13]، في حين أن المسيحية القروسطية أشادت بحياة التأمّل. ونجم عن ذلك أيضاً نزوع كان مجهولاً حتئذٍ «لأخت المصاهرة» أي تلك العلاقة الروحية التي أقامها مونتاين (Montaigne) مع ماري دو غورناي (Marie de Gournay) قبل أن يجعل منها وريثته الروحية وناشرة كتبه عام 1595[14]. ووضحت التعليقات على «سيدة البلاط» (la donna di palazzo) في أدب جليس الملوك، وضّحت مجمل هذه التجديدات، فقيل عنها إنها: «بهجة البلاط وروعته»[15] لأنها تغدق على الحوار «لطافة» وعلى الأشياء «رقّة»[16]؛ وهذا أكد التغيير الذي حصل في العلاقات بين الجنسين، كما أكد نشأة فن التكلم وتطور المتعة الجمالية. وكان من الضروري أن تتوفر ميزة الجمال الأنثوي الجديدة للتشديد على ميزة الأنوثة من دون أي شك.

الرجل «رهيب» أكثر مما هو جميل

ومع ذلك نشأ هنا تقسيم وجّه الجنسين بدقة وإلى أمد طويل نحو صفتين متعارضتين: القوة للرجل، والجمال للمرأة؛ له «العمل في المدينة والحقول»[17]، ولها «تحضير سُفرة البيت»[18]. فنشأت حدود حاسمة بين الأدوار وحدود حاسمة بين المظاهر. فلا يستطيع الرجل أن «يهتم بسحنته»[19] كي يجابه «الكدح وتقلب الطقس» بشكل أفضل، وبالمقابل ينبغي على المرأة أن تراقب سحنتها كي «تخلق السرور والمتعة للرجل المتعب والمرهق»[20]. ولكن هذا لا يعني أنه محروم من الجمال، ذلك أن صورة الجلالة الإلهية «تشرق فيه، ولا يفقه الفكر البشري معناها»[21]. فهو صدى لها بحيث يكون أنموذجاً سائداً «أكثر كمالاً من أي حيوان آخر»[22]. وتؤكد العودة إلى مرويات القرن السادس عشر القديمة وحدها الاهتمام الواضح بالجمال الذكوري: فمثلاً ديمتري (Démétrie) ابن أنتيغونا

(Antigone) لم يتجرأ أي رسّام أو نحّات «من وضع صورة شخصية له»، لأن «تمثّله كان في غاية الجمال»[23].

ولكنّ ديمتري كان يضيف إلى هذا الجمال فرقاً يحدّد السمة الذكورية للعالم الحديث: «فكان لديه بهاء، وهلع في آن، وجمع إليهما وداعةً، فبدا كأنه خُلق ليُحَبّ ويُجَلّ في الوقت نفسه»[24]. ووجب على الرجل أن يكون مسيطراً «ورهيباً وجميلاً» كما قال رومي (Romei)، «كي يقاتل بضراوة فيرعب أعداءه»[25]. وترتب عليه أن يؤثر أكثر مما «يفتن»، و«يزرع الرعب»[26] أكثر من الحب؛ عليه أن يوفّق بين «اللطافة» بكل تأكيد، أسوة بجليس الملوك، والتقشف، لا بل القسوة. وهذا أدى إلى خلق تعارض بين الصفات الذكرية والأنثوية والتشديد عند الرجل على مقتضيات مختلفة عن مقتضيات الجميل: «أجسام الرجال متينة ومجبولة بالقوة، فذقونهم وقسمٌ كبير من خدودهم مغطى بالشعر؛ بشرتهم خشنة وكثيفة لأن طباع الرجال وظروفهم مصحوبة بالرصانة والصرامة والجرأة والنضج»[27]. وأشار رواق النقباء، بحسب وصف برانتوم، إلى هذا المزيج من الرهافة الجديدة والخشونة، ومن «اللطافة» والجبروت؛ وفي هذا الوصف احتذاء «بالسمات العسكرية الخالصة»[28] لكوزم دو ميديسيس (Cosme de Médicis).

وما يحيّر هو العلائم القروسطية التي ربطت منذ أمد طويل القيم الجمالية وفضائل الفروسية. فمثلاً، استطاع فرواسار (Froissart) أن يتوقف عند جمالية الكونت دو فوا (de Foix) فقال: «إن وجهه جميل وماوردي اللون وبشوش»[29]، وكان بوسعه أن يجمع القوة والجمال، شأنه شأن غي دو بورغوني (Guy de Bourgogne) الذي كان يستطيع، في الرواية القروسطية، أن يُبرز السمات الذكرية كأنموذج للجمال، فقال: «إن لحمه أكثر بياضاً من الفضة

والكريستال»[30]. وبالمقابل نرى أن مصائر أخرى تغلّبت مع الحداثة، وذهب بها الأمر أحياناً إلى التحدي واعتبار وجه أحدهم «عسكرياً وكثّ الشعر»[31]. وأعطى ليبيو عن الرجل صورة مبالغاً فيها، لا بل كاريكاتورية، تتعارض بوضوح مع معيار الجمال، فقال: «كان الرجل مرعباً بشعره الذي يغطي وجهه وجسمه كله، وكان وجهه شامخاً ومكفهراً وغير إنساني»[32]. وتأنثت روعة الجمالية الجسدية، فانفصلت القوة عن الجمال.

مراتب الطباع

وتشمل جميع الصفات التي جعلها اختلاف الطباع المفسّرة ثانيةً تتقاطع، بحسب السمات النهائية للقوة الذكرية والجمال الأنثوي. فالنساء باردات ورطبات: وبرودتهن تجعلهن ضعيفات، ورطوبتهن تجعلهن لدنات. والرجال حارّون ويابسون: فحرارتهم تجعلهم أشداء، ويباسهم يجعلهم حازمين. فالنساء «أكثر ربربة ولدونة»[33]. والرجال «أكثر شدّة ومتانة». هن ينعمن بالراحة، وهم عليهم أن «يتحملوا العمل والكدح بشجاعة لا تقهر»[34]. والبرودة بالنسبة إليهن تحول دون ظهور الشعر على أجسامهن، وتزيد من رقتهن وتشحذ بشرتهن؛ أما الحرارة بالنسبة إليهم فتضاعف انتشار الشعر الغزير وتبرز قسوتهم وتجعل بشرتهم تتقنفذ. فالأمزجة تفرّق بين الأجساد وتميّز بين درجات الجمال، فتجعل الهشاشة لطيفة للغاية.

وتنجم الألوان والأشكال أيضاً عن تلك السوائل التي تكوّن الأجساد. فالبنات الصهباوات مثلاً يشتبه في أن أمزجتهن شريرة، في حين أن الشقراوات يشتبه في أن أمزجتهن شديدة الشحوب، حتى إذا أثرن الإعجاب المؤكد، فيضاعفن أعداد «جدائلهن المتوهجة» أو «أشعة شموسهن»[35]. الصهباوات سيئات، والشقراوات ضعيفات. أما

السمراوات فأكثر قوة، و«حرارتهن أفضل من حرارة الشقراوات للطهي ولهضم الأطعمة»[36]، ولـ «تدفئة» الأطفال أيضاً؛ وتشبه خصوبتهن خصوبة الأراضي السمراء.

وربما يقتضي الأمر بأن ندقّق في الجِدة الظاهرية التي نشرها الأطباء ممن قرأوا أرسطو وجالينوس. فلرؤية هذه الطباع المزاجية ماضٍ طويل تتراتب فيه الصفات التي توائم بين الرخاوة والوهن: فالأنثى أقل كمالاً، «والسبب الرئيس في ذلك أنها أكثر برودة»[37]. ودرجة الحرارة المتدنية تسبب الفاقة وعدم الاكتمال، وتتجلى في موضع الأعضاء الجنسية، «البارزة» عند الرجل، و«المخفية» عند المرأة، وهذا توزيع تشريحي أملاه قَدَر الأمزجة: «الحرارة تمدّد وتوسّع جميع الأشياء في حين أن البرودة تجعلها تنكمش وتتقلص»[38]. ومن هنا نشأ التباين الممكن بين «الحمق» الأنثوي والصفات «الروحية والجسدية التي تزين الرجل بوفرة»[39]؛ وهذا اليقين الذي وصل إلى عصر الحداثة واكب متخيّل الأمزجة. ووفرة السوائل هي التي تجعل أفخاذ النساء أعرض وأثقل من أفخاذ الرجال، لأن كمية الأمزجة تنوء بثقلها نحو الأسفل.

ومع ذلك تجاوزت ثقافة القرن السادس عشر موضوع الهشاشة لتحوّل «الرقة واللطافة»[40] إلى كمال في الجمال. وربما تنعش الأمزجة المظهر الخارجي للمرأة. فرقّتها قد تخترق جسدها فتجمّل عينيها: هذا «الدم ذو السائل اللطيف العصيّ على الوصف الذي يقترب ضياؤه أحياناً من البؤبؤ، يحيي كل قلب جاهز للحب»[41]. وبياضها أيضاً، وهو المرتبط ببرودتها، قد يؤثر في بشرة المرأة: «لحمها طري للغاية، ولون بشرتها ناصع البياض»[42]. وبداهةً فقدت قيمتها تلك المقولة القديمة القائلة بعدم الكمال لدى الأنثى. ولابدّ إذاً من أن يصبح يقين لا بريمودي (La Primaudaye) في عام 1580

يتعارض مع رأي «الفيزيائيين» الذين قالوا إن «خلق المرأة قد يكون علّة من العلل وثغرة من ثغرات الطبيعة»[43]. ولا مناص من أن تصبح الصعوبة القائلة بأننا «لا نقبل بالنقص لدى المرأة من دون أن نشكّك في عمل الخالق»[44]. قد تتعلق المسألة بالأطباء الحريصين على الأخلاق، أو بالأدباء، ومع ذلك نرى أنها تقيم قطيعة ذهنية، حتى إذا كانت الإجابة المقدَّمة لا تعارض إطلاقاً السلطات التقليدية: «فالكمال واحد بين نملة صغيرة تعتبر من أضأل الحيوانات كلها وبين فيل يعتبر من أضخمها»[45]. فالأصغر، حتى وإن كان ضعيفاً، ليس أقل كمالاً. وبكلام آخر، صفات المرأة هي ممتازة وتابعة.

وتبقى المرأة «دونية»[46] حتماً، ومرؤوسة، لاسيّما وأن جمالها صُنع «لإبهاج» الرجل، أو «للقيام بخدمته» على أفضل وجه. ولأنها خُلقت للآخر، فإنها تبقى فكرة لديه: لا شك أنها ترتقي، ولكن في الأدب أكثر منه في المجتمع[47].

مراتب الأخلاقيات

إن هذه الأخلاقية أعمق، حتى وإن كانت مسخّرة، وهي دائماً أكثر خصوصية أيضاً: ألا تميل صورة الجمال الإلهي نحو طيف من الكمالات؟ إن الرؤية الهرمية للكون والمسافة الخيالية بين الأقاليم الكونية الأثيرية والأقاليم الأرضية المنحطة تؤدي إلى النتيجة الآتية: أي الربط الصامت بينها وبين علامات المطلق. فالسحن الممتازة تقتضي عندئذٍ وجود سِمات ممتازة: ذلك أن الأقاليم السماوية تقتضي وجود توافق ووحدة.

وهذه المعادلة يدّعي «جليس الملوك» أن أصلها يفوق الطبيعة تقريباً: «أقول إن الجمال يأتي من الله، وهو أشبه بحلقة تحتل الطيبة مركزها [...]، ولذا فإن الجمال الخارجي هو الإشارة الصحيحة إلى الجمال الداخلي»[48]. ولا يستطيع الجمال أن يفلت أيضاً من

السلطات الروحية القديمة التي تسكن الأرض والسماء، والعتمة والنور، والدنيوي والمقدس. وهي طريقة يُستبدل فيها صراط الصوفيين الكبار بمطلق ضروري جداً يرتكز على الجمالية والمعرفة. وهي طريقة أيضاً لنقل الأشكال التي يدركها العقل - والتي تكلم عنها أفلاطون، كالجمال والحق والخير- إلى الأشكال السماوية في الفردوس المسيحي؛ ودُرست هذه الأفلاطونية المحدثة في القرن السادس عشر مئات المرات[49]. وذكرها مايكل أنجلو (Michel Ange) كاكتشاف تدريجي ومضيء في إحدى قصائده الأكثر روحانيّة، قال: «عيناي المفتونتان بالأشياء الجميلة وروحي المغرمة بخلاصها لا تملك وسيلة أخرى للارتقاء إلى السماء سوى تأمّل هذه الجمالات جميعها»[50].

وهذا يؤدي أيضاً إلى التنظيم المعمق لمراتب الجمالات بحسب معايير أخلاقية: أي توضيح الكمال الجمالي وربطه بالخير المطلق. وهنا ينشأ التساؤل الذي لا مناص منه: ماذا نقول عن الصور «الجميلة» التي تشوبها أهداف فاسقة؟ ماذا نقول عن أشكال الحضور «المغرية» والتي تنتمي مع ذلك إلى بشرٍ أشرار؟ ينبغي أن تخون المؤشراتُ الواضحة لا أخلاقيةَ الجمال. يترتب على الشر أن يندرج في الملامح. يجب على الجميل وعلى الوجه والعينين أن تتمكن من أن تتراتب انطلاقاً من القيم الأخلاقية المكتملة. لقد حاول غبريال دو مينوي (Gabriel de Minuit) أن يقدّم في سعيه الحثيث عن التصنيف الجوابَ الآتي: إن الجمالات غير الأخلاقية قد تكون جمالات مزيفة؛ وإذا بنا أمام مقولات ثلاث وردت طويلاً، وهي مقولات «العصيان»، و«الدلال» و«الدين»، وهي مقولات تتراوح بين الأشنع والأنبل: ذلك أن علائم هذه الجمالية ترتسم على محيط الأجساد أكثر مما تفصح عنها.

أولى هذه الحالات، أي «الجمال العصياني»، هي حالة الفضيحة والإغراء، الحالة التي تكشفها العاشقة أو العاهرة. ولأن غبريال دو مينوي متشرب بالأدب القديم والأدب الديني، فقد وجد صورتها في بنت هيروديا (Hérodiade) في العهد الجديد[51]، إذ رقصت أمام الملك، «مرصعةً بمساحيق شتى من الزينة»، وقامت بحركات «بذيئة» وداعرة كي «يستمتع» بها الملك[52]. وتناوبت الغايات الفاسقة والحركات «المنحلة» على استدارات جسدها. وإرادة الإغواء قد تفضح هذا الجمال المصنوع للإمساك بالرجال و«الإيقاع بهم»، بعد أن أصبحوا مجرّد «حيوانات أرضية»[53].

أما «جمال الدلال» فهو أكثر براءة، على ما يبدو، ولكنه منخرط بالإغواء اللامباشر، وتفيض منه الاندفاعات الجامحة والحركات اللافتة، و«يدعو إلى خدع الحب لاجئاً إلى النظرة الحيية والحازمة وإلى الخطو الثابت والميّاس»[54]. وهو جمال «خطير» أيضاً لأنه عندما يقع في فخ المظاهر، قد «يهين الله» باستمرار. وكلا الجمالين المذكورين يتواطآن مع الشر خفية. وكلاهما حتماً يحرّفان المظاهر والسحن وطرق العيش وإظهار الذات.

والحالة الثالثة هي «الجمال الديني»، أي ذلك الجمال «الذي يتجلى بهاؤه في الداخل والخارج معاً»[55]. لا شيء كان يُنتظر من المرأة إبان القرن السادس عشر سوى الصفات الأخلاقية: أي «التواضع كله والاحتشام كله والبساطة كلها، بالإضافة إلى الحكمة والقداسة والعفّة والنباهة»[56]. وعام 1587 أورد غبريال دو مينوي في أحد كتبه حالة السيدة بول (Paule) التي احتلت مركز الصدارة في الكتاب وشبّهها بـ «هيكل المجد»، أسوة بجان داراغون في زمانها[57]. ولأنها كانت مزيجاً مبهماً من العنصرين الإلهي والبشري،

استطاعت أن تنال حظوة لدى الرجال، لأنها نالت «حظوة السماوات». وجمعت، لا بل وفّقت بين معايير الجمال والفضيلة: فهي صورة للتميّز الجسدي والأخلاقي، إن لم نقل صورةً للخضوع. وقد يكون هذا الجمال «دينياً»[58]، أي إن له جماليّة أخلاقية[59]: إذ يستحيل أن «نرى شخصاً جميلاً من دون أن يصبح فاسقاً»[60]. ونلمس هذه النتائج المتعلقة بملامحها: الوجه البيضاوي دائماً و«الهادئ»، والجبين الأملس و«العالي»، والفم «الصغير» و«المليء باللؤلؤ»[61]، ولكنه قلّما ينفتح، والجِيْد «الرقيق والأبيض كالثلج»، و«الصوت والكلام العذبان»[62]، وأخيراً الحركات الرصينة والمتّزنة. ويرمز الفم الرقيق والضيق والمغلق إلى إخفاء كل ما يمكن أن يوحي بـ «جوّانية» معينة، إن لم نقل بـ «قلّة الحياء».

التصرفات والسيماء والفتنة

يكشف معنى الوضعيات والتصرفات كم أن الجمال المؤنث هو بالضرورة جمال خاضع، أو على الأقل جمال مراقَب جداً. وهذا يُبرز أيضاً القيمة العالية للقسم العلوي: فهو قليل الحركات، وله «حركات في غاية الجلال»[63]، وتحفّظ صارم «في سحنة الوجه»[64]، وله قاعدة كأنها لا تتحرك وقسم علوي «مضيء» باحتراز. ويُعدّ هذا انتصاراً للثلاثية التي ما انفك ليببو يذكّر بها في كتابه عن الجمال، أي «التواضع والاحتشام والعفة»[65]؛ ويجب على الضحك بخاصة أن يكون محدوداً، و«معتدلاً»[66] كي يقدم شهادة أجمل عن «بهاء النفس وسكينتها»[67]، أو عن «الرزانة» التي نصح بها كثيراً ليوناردو دا فينشي (Léonard de Vinci) في «تصوير النساء»[68]. فينبغي على كل خطوة أن توحي بالاحتشام والهشاشة. ويجب على كل نشاط جسدي أن يبقى تحت السيطرة لضمان

الجمال. وتكمن الرقابة كلها في تصرف لويز دو لورين (Louise de Loraine) في أثناء انعقاد «الأوضاع العامة»(*) (états généraux) لعام 1576، وأوردها مبعوث إنجليزي، إذ قال: «حقاً إنها تضبط نفسها ضبطاً أنثوياً ورزيناً»[69]. وتكررت كلمات مستحدثة فعلاً ووردت كثيراً في الكتب مثل: السيماء، والنبالة، والتصرف، واللطافة، وكلها أوحت باستقرار هندسي للأشكال وساهمت في تعريف الجمال وفي عسره أيضاً: «من دون اللطافة لا نستطيع أن نتكلم عن الجمال الكامل»[70]. ورأى فازاري (Vasari) مثلاً أن «اللطافة» ربما جعلت لوحات رفاييل (Raphaël) فريدة من نوعها[71]: إنها جمال روحاني قطعاً يكمن في «فضائل الروح» ويشكّل المادة ليمنحها «جميع الكمالات الكامنة فيها»[72]. وصنّف ابتسامة الجوكوندا (la Joconde) فقال: إنها «شديدة اللطافة فأتى رسمها إلهياً أكثر منه بشرياً»[73]. وظهرت المقولات اللافتة للحداثة في هذه المؤشرات الجديدة؛ صحيح أنها كانت متعلثمة، ولكنها حملت الجمال أبعد بكثير من التطرق للملامح فقط.

لكي تكون الألوان جميلة ينبغي عليها أن توحي بشيء سواها. يجب أن تتضرّج الخدود «عندما يستحوذ عليها الخفر»[74] ثم تصبح قرمزية فجأة، وهذا «غطاء طبيعي للحياء البريء»[75]. وبالمقابل يجب أن يتوفر بياض شديد، بياض يشوبه «شحوب خفيف»[76]، وذلك للإعراب عن بياض في النفس يتعادل معه. فتتظافر الأصبغة والأشكال لتشيد بغادة هدفها الخضوع لجبروت الرجل[77]. وأكد هنري الثامن

(*) أُطلقت هذه التسمية على تلك الاجتماعات التي كان ملوك وملكات فرنسا يدعون إليها في أثناء نشوب أزمات كبرى في البلاد. وكان يشارك فيها ممثلون عن الطبقات الاجتماعية الثلاث: النبلاء والإكليروس وعامة الشعب. وألغت الثورة الفرنسية مقولة: (الأوضاع العامة).

ذلك في بداية القرن السادس عشر في الرسالة التي وجهها لسفرائه كي يتحققوا من جمال دوقة نابولي قبل أن يُقْدِم على الزواج المحتمل منها، قال: «يجب عليهم أن يلاحظوا [. . . .] إن كان محيّاها حيوياً ولطيفاً أو مكفهراً وكئيباً، وإن كانت مربربة أو خفيفة، وإن كانت سحنتها وقحة أو إن كان للحياء صبغة على وجهها»[78]. الوقاحة بخاصة تحطّ من قدر الجمال، وقاحة العاهرات مثلاً التي ندّد بها فيشيليو (Vecellio) في كتابه **الثياب القديمة والحديثة** (*Costumes anciens et modernes*) الصادر عام 1590[79]، في حين أن سمة النساء في فرنسا ارتبطت بمعرفتهن «تغطية وجوههن بمنديل عندما يلاحظن أن الرجال ينظرون إليهن»[80]، وأن جمال النساء الإنجليزيات ارتبط بـ «اللطافة والخفر»[81]، وأنهن عرفن إظهارهما في كل لحظة.

إن المرأة، بصفتها كائناً «متناهياً» وجامداً ومغلقاً، تكمّل الديكور: فمع أنها «تكفي ذاتها بذاتها»[82]، تبقى بكاملها «ممنوحة». أما «الرجل فهو ما يصبحه»[83]، أي إنه تجاوز ونشاط، لا بل مجابهة. وكثيرة هي الفروق التي أسست النظر إلى الجنسين في عصر الحداثة.

الشأن الاجتماعي وثقله

تترجَم المسافة الاجتماعية أيضاً في التصرفات، ولها هرمية مختلفة وشديدة الأهمية في آن. وتعتبر حرية الوجه والحركات من الأمور غير المستساغة اجتماعياً، وتعرضت أشكال الجمال الشعبي (البلدي) للتنديد. ففي قصة من قصص بانديلو (Bandello) ورد ما يلي: «هذه التصرفات الخاصة بوضع مومس فيرونا الشابة» أفقدتها جميع «مزاياها»، على الرغم من «وجهها الطفولي اللطيف»[84]. وفي

المقابل نجد أن «نبل تصرفات» جوليا ـ وهي فتاة «من أصل وضيع» ـ قد يشلح عليها «جمالاً رائعاً»[85].

وبشكل أكثر غموضاً، يتجلى الفرق الاجتماعي في الأشكال التي لم تخضع للتمويه، كالوزن الثقيل والثياب غير المنضبطة. وهذا ما أبرزه الفنان دورير[86] (Dürer)، عندما ميّز بين «المرأة القروية» ذات الأرداف المكورة ـ مما يشير إلى الإهمال الشعبي ـ والمرأة «النحيفة» ذات الأرداف النحيلة ـ مما يشير إلى التهذب: ففي الحالة الأولى يندلق اللحم، وفي الحالة الثانية يتماسك. وهذا أيضاً ما أظهره الفنان بروغل (Brueghel) في لوحاته عن الرقصات القروية ومواسم الحصاد والألعاب[87]: وفيها تظهر أكتاف الفلاّحات مكتنزة، ووجوههن حمراء ويئِنّ تحت ثقل ثيابهن الفضفاضة، بينما «المرأة الزانية» في لوحة لوندر (Londres) ـ وهي من أصول أكثر نبلاً ـ تظهر بخصر يشدّه حزام بحزم[88]. والفرق اللافت يرتبط بالخصر وبشدّه. وأبرز الجرّاح أمبرواز باريه (Ambroise Paré) هذه الفروق عندما تكلّم عن القرويات المتسوّلات في باريس في النصف الثاني من القرن السادس عشر، إذ قال: «هذه المرأة البدينة ذات العجيزة المنفلتة من عقالها كانت تطلب الصدقة أمام باب إحدى الكنائس» عام 1565، وهذه الأخرى «السمينة والضخمة والجلفة»، وتلك «القحبة السمينة وذات العجيزة الضخمة والمكتنزة، التي ناهزت الثلاثين من عمرها تقريباً وادّعت أنها من مقاطعة النورماندي»[89]. وأكّد الجرّاح الباريسي المعيار المزدوج: تعريف القروية من خلال شكل بدنها، والتنديد بحجمها الثقيل. وأصبح الفرق حاسماً عندما توسعت الفجوة بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية[90]. وقد تؤكد الأمثال الشعبية القديمة ذلك، في حين يصعب فهم التعبير المباشر لذوق الناس الأكثر وضاعة: «خلقني الله

ضخمة وسمينة، سأتحوّل إلى امرأة بيضاء، ووردية»[91].

وهكذا لا تستطيع الأولوية التي منحت لأعلى الجسد أن تنفصل عن اهتمام آخر وأوسع: ألا وهو الاهتمام المنصبّ على المظهر العام والخفة والثقل.

الفصل الثالث

جمال لا غير

إن الخيار المركزي للكمالات، والإحالة المستمرة إلى الأصول الإلهية، والتلميح المتكرر إلى المؤشرات شبه الماورائية تركت نتيجة أخرى على رؤية «الجمالية» الجسدية إبّان القرن السادس عشر، وجعلت منها جمالاً حصرياً. واقتضى وصفها أن يُوَضَّح في إحدى المطلقات. ونشأ عن ذلك توتر مستمر بين بداهية السمات المتغيّرة في الحياة اليومية والإرادة المجردة جداً التي تذكر السمات النهائية: فكان ربما على الجمال ـ بصفته امتيازاً رهيباً ـ أن يفرض نفسه كنقطة علّام «منزّلة» لا تناقش، أي إنه أنموذج هو هو دائماً، ومثالي سرمداً؛ ممّا أدى إلى صعوبة الإفصاح عن هذا الكمال، فكل شيء يُظهر أنه يأتي من لدن الله. وهذا قام بإجراء أساسي وجّه معنى المشهد ومساره الحتمي وصعوبة إبداء الرأي، وأثّر في تلعثم كلماته.

الإشعاع العصي على التفسير

يجب التوقف مليّاً عند رؤية جمال فريد من نوعه، وهو أنموذج فرض نفسه على المَشاهِد من دون أن يشارك فيها. ويكاد المشهد أن يكون ضرورياً في عصر الحداثة. عندما يأتي الجمال من الخارج،

يصبح مادة متأججة وقوة حية ومصدراً نارياً، «فيبهر عيون الذين يرون ومضتها وعيون الذين يتحلون بها»[1]. وتمازج هذا الجمال مع المصادر الغامضة للعناصر. وتمازج أساساً مع مبدأ القوى الغامضة التي ذكرها علماء العصر الوسيط المنتهي: «هناك انجذاب وفضيلة كامنة وقوة شديدة، إنه السماء الخامسة معقل العاشق والمصطفى الذي يَجذب إليه»[2]. وبناء عليه، أقام الجمال حتى في تركيب أجزاء الأجساد، وهو أمر «يخترقنا من كل جانب»[3]. فيفرض نفسه على الذي ينظر ويستحوذ عليه رغم أنفه: إنه نور «إلهي ينحفر في الأشياء ويخترق الأجسادَ بريقُه»[4]. كل شيء هنا تعلّق بالمُشاهد. كان الجمال أشبه «بالحق» فاصطدم بالذي «يشاهِد» وجمّده في مكانه واقتلعه: إنه مطلق لا يقوى شيء على معارضته.

يسير المشهد باتجاه واحد. فالحُكم لم يُدْرَس، مما أبطل اللجوء إلى أي من الاعتبارات الجمالية. ويتساوى المشهد والافتنان[5]. لا شيء يستطيع أن يعارض هذا الجمال المغلق على ذاته، هذا الجمال المكتمل دائماً والمُنزل شأنه شأن ما هو إلهي.

وبالمقابل نجمت عن هذا الحماس بعض النتائج، ولا يمكن ترجمة مضمونه، إذ كان يتحدى التوضيحات والكلمات. إنه حماس صادم ومُبهر. ولأن هذا الجمال الأولي الحديث كان يشبه ارتقاء جمالية المادة فهو أيضاً كناية عن عائق ذي طبيعة خاصة: إذ تجابه عجز اللغة مع مقولة الشكل المطلق. ومع أن هذا الجمال موجود بحد ذاته، إلا أنه كان يُقنع المشاهد ويفرض نفسه عليه رغم أنفه.

«ركائز» الجمال

في جميع الأحوال تمت محاولات للتعريف بهذا المطلق، واستدعت ـ في ما استدعت ـ ألعاباً أدبية لا تنتهي وتركّز على المؤشرات المادية للجميل. صحيح أنها ألعاب شكلية كانت فيها

الحقيقة بلاغية بحتة في المقام الأول، إذ لم تتم أيّ محاولة إثباتية ملموسة هنا. كانت ألعاباً قروسطية قديمة تتعلق بـ «نقاط الجمال» التي استجلتها هذه النصوص الخاصة بالقرن السادس عشر ومنهَجتها. فإلى النقاط التسع التي ذكرها جاكوبو أليغييري[6] (Jacobo Alighieri) مثلاً، والتي نوقشت خلال القرن الرابع عشر («الشباب، والبشرة البيضاء، والشعر الأشقر، والذراعان والساقان، المرسومة كلها بدقة...»)، أورد جان نيفيزان (Jean Névizain) ثلاثين نقطة، وكشف النقاب عن زيادة كمية المتطلبات، وكانت حقيقتها كلها تكمن في منطق شبيه بمنطق الأرقام ومنطق التوازن الظاهر في المقولات. وتمثل بالثلاثين ركيزة التي أوردها لاحقاً كلّ من شولبير (Cholières) وبرانتوم.

«من تريد أن تزدان بأجمل الجمالات

لديها عشر مضروبة بثلاثة، ثلاث طويلة، ثلاث قصيرة، ثلاث بيضاء

ثلاث حمراء، ثلاث سوداء، ثلاث صغيرة، وثلاث كبيرة

ثلاث ضيقة وثلاث سمينة، وثلاث نحيلة فيها»[7].

واعترفت ماري كلير فان (Marie-Claire Phan)، في وصفها الجمال إبان عصر النهضة، بأن «لائحة القوانين قد تضاعفت»[8]؛ «فطويل» مثلاً سيكون الخصر وشعر البدن واليد؛ و«قصيرة» ستكون الأذن والقدم والأسنان؛ و«أحمر» سيكون الظفر والشفة والخد؛ و«ناحل» سيكون رأس الفخذ والفم والكشح، و«صغير سيكون الرأس والأنف والحلمة». وبكلام آخر، هناك عشر صفات تنطبق كل صفة على ثلاثة أعضاء مختلفة كي تنصاع السيدة النبيلة «القالب الكمال»[9].

وبكل تأكيد كان يستحيل الحصول على أبعاد واضحة انطلاقاً من هذه المقاربات الشكلية، لأنها كانت تترجم انطباعات عامة كتقلص الخصرين وصغر الثديين. وتترجم بخاصة إرادة التعبير عن عبارات نهائية: وضع توافقات في لغة بدت حصرية ومشفّرة.

القسطاس والمثال الأعلى

هنا أيضاً في هذا البحث مشهد ملموس عن العدد: وهو مشهد القسطاس الذي يعبر عن المثال الأعلى في هذا النظام. قد يوجد الكمال في «البعد الإلهي»[10] وفي «قواعد الجسد»[11]، لذا ظهرت تلك الوجوه خاضعة للرسم الهندسي عند بيارو ديلا فرانشيسكا (Piero della Francesca)، وبدت التنظيرات المتعلقة بالخطوط في الحسابات التي قام بها ليوناردو ودورير كأنها استعادة للرقم الذهبي القديم، رقم المهندس المعماري الروماني فيتروفيوس (Vitruve) والفنان الإغريقي فيدياس (Phydias). وكان الهدف هو التوصل إلى رقم مشابه لحساب الأعياد: أي إرادة الربط بين كل بُعد جزئي من الجسد وبعده الكلي، أي إرادة تثبيت كسور عشرية مثالية. فارتفاع الرأس مثلاً يجب دائماً أن يعادل ثُمْن القامة، كذلك يجب على وحدة السحنة (بين الجبهة والذقن) أن تتناسب مع ثلاث وحدات للجذع، ووحدتين للساقين ووحدتين لربلتيهما[12]. ونشأت عن ذلك معادلات لافتة: فالجسم البشري الذي خلّده ليوناردو يندرج ضمن دائرة، كما في مربع، ويكون مركزها السرّة دائماً[13]. هذا لا يعني أن هذه الأرقام نجمت عن التجربة: لأن الكامل لا يستطيع أن يأتي من الحواس وإنما من الفكرة، فالأنموذج يفرض نفسه في التفكير أكثر منه في التصرف. وحده عالم المعقولات[14] في القرن السادس عشر استطاع السماح بالوصول إلى هذا الجمال «المنزَل».

ومع ذلك سرعان ما أدرك دورير وليوناردو صعوبة التوصل إلى أبعاد ثابتة. فتبيّن أن الأرقام التي طرحها ليوناردو هي عديدة ومتناقضة[15]. كذلك تباينت أرقام دورير إذ قدّمها كنماذج «خاصة» تراوح بين «المرأة القروية» و«المرأة النحيفة»[16]، ولكلتيهما أبعاد مختلفة ولكنهما «جميلتان» كل واحدة على طريقتها لأنها أبعاد متناسقة، لا بل حاول دورير أن يضع أرقاماً لانزياحات الأبعاد التي تسمح بالانتقال من «الأكثر سمنة إلى الأكثر نحولاً»[17]، إذ سوّى بين أبعاد الرجل وأبعاد المرأة، وهكذا حسم الموضوع. ومع ذلك بقيت الأبعاد متعددة: خمسة أنواع من الأبعاد في الكتاب الأول، وثلاثة عشر نوعاً في الكتاب الثاني، وأضيفت إليها أبعاد أخرى[18]. وبكلام آخر، كانت وحدتها مستحيلة؛ ولكن هذا لا ينزع شيئاً من المسلّمة القائلة بوجود جمال مثالي. والأجدى أن نقول إن الاعتدال البشري هو الذي سيشرح ربما هذه النتائج المتفرقة: «وحده الله يملك علماً كهذا، والإنسان الذي يلهمه الله هذا العلم يمتلكه أيضاً»[19]، لا بل قال دورير إنه لاحظ أحياناً وجود جمال مدهش وقصيّ في الطبيعة، وهو مثال للجمال الكامل الذي لا يستطيع الرسّام الادعاء نقله، قال: «لبعض المخلوقات المرئية جمال يتجاوز بكثير إدراكنا بحيث لا يستطيع أحد منا نقل هذا الجمال بكامله في كتبه»[20]. والتجربة الحديثة للجمال ركزت بوضوح على تجربة الكمال، ولكن نقلها على عواهنها يشكّل عقبة كأداء.

إن هذه الأرقام التي ذكرها الرسّام أولاً تفتقر بالتأكيد إلى الإدراك الاجتماعي للجمال. ذلك أنها تشير إلى واقع تشريحي غائب عن الأحكام اليومية، وتدرس قليلاً الأحجام الملموسة ودائراتها لأنها تحبّذ المؤشرات الشاقولية على المؤشرات العرضانية. وتبقى غاياتها بخاصة أعمالاً رسمها الرسامون، فلم تتوقف عند وزن الجسد ولا

عند التأثيرات الحسية للاستدارات. وأخيراً أقامت تصنيفاً هرمياً ناقصاً للـ «أعلى» وللـ «أسفل»، مع العلم أن هذا التباين بقي مركزياً في الفساتين والملابس اليومية. وفي المقابل أكدت هذه الأرقام اليقين القائل بأن القانون المثالي هو تجسيد للتناغم السماوي. إن نظرية الأبعاد في الانسجام الكوني استمدت «أهميتها الفائقة»[21] من القرن السادس عشر: ذلك أنها ـ انطلاقاً من القواعد الرياضية للجمال الجسدي ـ ربما كشفت النقاب عن مبدأ اللفتة الإلهية الذي يتجمّع بكامله في رقم مطلق. حتى ولو كان هذا الجمال جزئياً، فإنه جسّد نموذجاً فريداً، وحصرياً، وإنْ استقر الشك في الإمساك المستحيل به، وخامر الرسّامين أنفسهم: «المعايرة لا تجد مكاناً مثالياً في الجسد الإنساني، لأنه بقضّه وقضيضه يتحرك (خلافاً للهندسة المعمارية)، ولا يتضمن بعداً ثابتاً»[22].

الفصل الرابع

نار الوجه والأمزجة

إن التراكم يوجّه رؤية ما هو جميل، ويمارس الكمال عليها شيئاً من القسر، مغذّياً علاقة ملتبسة مع الافتنان. وقد يكون هذا الكمال مستقلاً عن أشكال العناية. فهو موجود ولا يحتاج إلى مساعدة، لأنه مغلق ومكتمل منذ الأزل. ونجم عن ذلك حذر من الافتنان، وتوجس من اللجوء إلى المستحضرات التجميلية ومن الاهتمام بتلوين الوجه: وحده الجمال الطبيعي كان يستطيع أن يرسّخ أقدامه.

ومع ذلك وُجدت احتياطات وحيل خلقت معارضة بين واقعيتها وموضوع هذا الكمال المُنْزل. وفعلاً اقترح هذا الوجود ما هو أساسي في الجمال، كما اقترح الاهتمام به. فظهر الوجه واليدان والنصف العلوي من الجسم هنا كأعضاء أساسية. ومع ذلك ظهرت ممارسات تتعلق بالقامة وتبحث عن النحول، وأبرزت كم يقتضي النظر المركّز على أعلى الجسم التدقيق في المعاني والإضافات. فأصبح النموذج غير الملموس والطبيعي والمقتصر على الأجزاء العلوية معقداً بالتأكيد وأكثر توسعاً في التعامل اليومي مع الجميل.

الافتنان والشك

في جميع الأحوال، هناك عدد من النصوص رفضت أولاً كل تجاوز للطبيعي، واستبعدت المستحضرات وعارضت الافتنان. فهذا فيشيليو (Vecellio)، في كتابه حول الملابس، يسخر من المومسات اللواتي «يصبغن وجوههنّ وصدورهن باللون الأبيض»[1]؛ ويسخر بن جونسون (Ben Jonson)، في كتابه **المرأة الصامتة** (*La Femme silencieuse*) (1609)، من زوجة القبطان أوتر (Otter) التي كان «وجهها الشنيع يتطاول كساعة حائط ألمانية» فيعاد تشكيله باستعمال «مستحضرات مصنوعة من الزئبق»[2] وبوضع شعر مستعار. وأطالت حركة الحداثة بطريقتها الانتقادات الدينية القديمة التي ربطت ربطاً شديداً بين التبرّج والنجاسة. فانتقادات القديس جيروم (Jérôme) وترتوليانوس (Tertullien) مثلاً ميّزت بين الجمال الطبيعي ـ وهو من «صُنع الله» ـ والجمال المصطنع ـ وهو من «صنع الشيطان»[3] ـ؛ وكانت كتب الجمال في القرن السادس عشر، والمذكّرات والمرويات صدى فعلياً لرفض الدين قديماً المستحضرات أي المساحيق والزيوت المكررة صناعياً. لا يمكن أن يكون الجمال «هدفاً منشوداً»، لأنه «معطى» من لدن الله.

ومع ذلك طرأت تغييرات على اليقينيات القروسطية: فلم تعد المرأة هي المندد بها في المقام الأول بعد أن أصبحت ـ والحق يقال ويقال ـ مثالاً مقيَّماً في الجمال؛ ولم يندَّد أيضاً بأشكال الافتنان، وإنما نُدّد بطرق استعمالها وتجاوزاتها الفوضوية. في نهاية القرن السادس عشر، لم يعد بنديكتي (Benedicti) يرى في تصرف المرأة أو الفتاة التي «تتبرّج فقط لتظهر أكثر جمالاً»[4] إلا «خطيئة عرضية». وذهب جان ليبو أبعد من ذلك، وأكد أهمية، لا بل ضرورة التحايل للتعويض عن «التشوه المؤسف جداً في جسمها»[5]. ووجد مشروعاً

أن تلجأ المرأة إلى التبرّج، إذا يسّر لها ذلك أن «تبحث» عن زوج يقدّر هذا «الجمال». وفي المحصلة اتفق اللاهوتيون والمعرّفون على الفرق نفسه، فميزوا بين الانتظار «الشريف» والانتظار «غير الشريف»: «المرأة التي تلبس وتتبرج كي تظهر جميلة لأحدهم فيحبها جسدياً، ترتكب خطيئة مميتة؛ ولكن إذا كانت تتوخى أن يكون هذا الحب شريفاً وليس جسدياً، فإنها ترتكب خطيئة عرضية؛ أما أخيراً إذا تمّ عشقها لغاية شريفة أو للزواج، فإنها لا ترتكب خطيئة»[6]. إن أوليفييه دو سير (Olivier de Serres)، وهو الذي نظم الأشغال الريفية في نهاية القرن السادس عشر، أصرّ على الضرورة القائلة بأن السيدة في «بيتها الريفي» يجب أن «تبيّض وجهها وأن تحافظ على لون سحنتها»[7]، فتخلط في وصفات المراهم والمعاجين الحنطة وبياض البيض وزهور النيلوفر وحليب الماعز أو الأرز المطحون؛ ونصح «بفرك الوجه بها مساءً وصباحاً»[8]. هذا مع العلم بأن معظم كتب الصحة في القرن السادس عشر أضافت إلى هذه النصائح الطبية نصائح «لتزيين الوجه»[9].

وعلى كل حال انتشر استعمال مستحضرات التجميل في عصر النهضة، على الرغم من صنوف المقاومة والرفض. وتكاثرت كتب الجمال والنصوص الكبرى للأسرار، انطلاقاً من إيطاليا، مهد الجمالية «النهضوية»، إذا راعينا المساهمة التي أصبحت «متكافئة بين مختلف البلدان»[10]. وبعد وفاة الأثرياء، ضاعفت الفهارس ذكر «العبوات الصغيرة» و«الزجاجات الصغيرة» و«الكؤوس الصغيرة»[11] التي استخدمت في حفظ العطر والبودرة ومسحوق الطلق. وتكلم فهرس آن دو لافال (Anne de Laval) عام 1553 عن «علبة فضية يوضع فيها المسحوق بالإضافة إلى ملعقة فضية صغيرة»[12]. وهناك إحالات إلى النماذج أيضاً: ففي القصص والمرويات وُصفت فينوس

بأنها أكثر من أي وقت مضى متزينة ومتعطرة ومتبرجة[13]. وتجاوزت هذه العادة العقبات الاجتماعية، فأكد بيكولوميني (Piccolomini) أنه لا يوجد في مدينة سيين (Sienne) امرأة «لا تستخدم بعض مساحيق التجميل، ومنها مساحيق ناعمة ومساحيق خشنة»[14]. وفي قصة من قصص نيللي (Nelli)، هناك امرأة ماهرة تشيد بمنتجاتها، للاستهلاك اليومي، وتؤكد بأنها تعرف «تحضير شتى الغسول، الفاتحة كالكريستال، والتي تجعل الوجه جميلاً ونضراً كوجهك، وتعرف غسولاً تجعله يلمع كالعاج، وغسولاً تشدّ البشرة»[15]. وفروق الأسعار هي التي فصلت بين الممارسات، فوضع التجار لائحة أسعار، وميّزوا بين الشمع «الناعم» والشمع «العادي»، وبين «البودرة اللطيفة» و«مسحوق الأرز»، وبين «مُرتك الذهب» و«مُرتك الرصاص». وأخيراً غلب «اللامع» في المعايير المعتمدة، ونقل في المنتج نفسه هيبة جمال مضيء يبث الألق والأشعة.

وبالمقابل فرض الانتقاد العلمي نفسه في عصر الحداثة: أي حداثة المنتجات التي تحتوي على الإسبيداج أو كلورات الرصاص، وعلى السليماني (كلورات الزئبق) وفلزات البزموت، وجميع الأخلاط التي تبرز اللون الأبيض والتي تفتك بالبشرة[16]. وتم التنديد بمضار الرصاص الموجود في الإسبيداج، ومضار الزرنيخ الموجود في السليماني، ومضار الأزوتات التي تدخل في تركيب البزموت، حتى ولو بقي تحليلها الكيميائي غير معروف. فالسليماني يجعل «النفَس نتناً والأسنان سوداء، ويُسقطها في ما بعد»[17]. والرصاص يغضّن البشرة ويجففها ويسوّدها. وحتى الذين لم يكونوا بأطباء لاحظوا هذه التأثيرات. وقال فرانكو (Franco) بحنق في مذكراته التي أورد فيها الحياة اليومية للغانيات في منتصف القرن السادس عشر، عندما تكلم عن وجوه صديقاته: «دخلت ذلك البيت الذي قيل لي

إنه يحوي أشهر الفاتنات [...] فلم أرَ إلا الإسبيداج والمساحيق والأصباغ القرمزية، والرموش المنتوفة والوجوه المسلوخة والأسنان الفاسدة»[18]. وعندما شاهد لوسانج (Lucinge) مارغريت دو نافار (Marguerite de Navarre) عام 1586 لجأ بالتأكيد إلى وصف أكثر قسوة على الأرجح، قال: «كان وجهها متهدلاً وهابطاً لكثرة المساحيق ولشدة الخدع»[19].

وهذا بالطبع لم يؤدِ إلى التخلي عن هذه المواد. وأوصى جان ليبو أيضاً بـ «علك اللوز وبوضع زيت اللوز في الفم أو بالحفاظ في الجيب على بعض القطع النقدية الذهبية»[20]. وبقي الإسبيداج ذا حضور شامل في وصفات لو فورنييه (Le Fournier) عام 1552: إسبيداج «مغسول» و«مستورد من البندقية» و«ناصع البياض» و«ناعم» ويحتوي على «رصاص شائع»؛ وقال عن السليماني إنه «فضة متوهجة»، لا بل ماثله بـ «الكلس الحي»[21] الذي يتمازج مع نوع من الماء الممتاز و«الملائكي». وبقي السليماني دائم الحضور في وصفات نوستراداموس (Nostradamus) الذي قال عنه إنه يجعل «الوجه ذا جمال يميل إلى لون الفضة الصافية»[22]: فلم يحصل حتئذٍ أي حظر لهذه المواد على الرغم من إدراك خطرها.

ويجب التشديد على أن هذه المعاجين والمستحضرات والمساحيق لم تُستعمل إلاّ لرفع قيمة القسم العلوي من الجسم وتأكيد أهميته الكبرى.

عالم الاضطرابات

علاجات الترميم وممارساتها تؤكّد ذلك أيضاً. بقي «أعلى الجسم» غالباً، ولاسيّما الوجه منه إذ ارتبطت به تفاصيل كثيرة تتعلق بالألوان واللطخ والتشققات والتخشّنات؛ وكل هذه التشويهات تهدد

الجمال. وتعدادها وحده يؤكد الاهتمام الشديد بالوجه. ولائحة الاضطرابات تثير الانتباه: فهناك أعراض كبرى تأتي بصورة مفاجئة ودفعة واحدة، وهي أغنى من تلك التي ذكرتها مصنفات العصر الوسيط التي كتبها أرنولد دو فيلنوف (Arnauld de Villeneuve) أو ألبير الكبير[23] (Albert le Grand).

اللون أولاً يمكن أن «يكون مائلاً إلى السواد أو الحمرة، أو شاحباً أو كابياً، أو أسمر أو باهتاً، أو رصاصياً، أو برونزياً أو أزرق، أو سريع التغير كعرف الديك الهندي؛ وهناك أشياء أخرى تظهر صفار الدم الميت، أو لون النيران البركانية، أو النيران الوحشية، أو النقاط الوردية، أو لون هالة الشمس، أو الألوان الشاحبة والصفراوية والمدبوغة والمرتشحة والغالية والواخزة، أو ألوان الرضّات واللطخات الخضراء والسوداء والبيضاء والصهباء، والعديد من بقع الوجه الأخرى»[24]. ثم يتوقف الكاتب عند سطح البشرة فيصف «وعورتها وجلافتها، ويمكن أن نرى فيها شقوقاً وتغضنات وحكّات وبثوراً وكتلاً شحمية وجرباً وقوباء وجذاماً وبراعم وعدساً وكنباً وبداية جرب، وطحيناً وحراشف وثآليل وندوباً وبقعاً سببّها الجدري أو الحُميرة وإنتاناتٍ وكثيراً من الشوائب الأخرى»[25]. ثم يتكلم أخيراً عن «شفافية» هذا السطح وجلائه، وعن المخاطرات الكثيرة أيضاً. لا شك أن الواقع تلميحي، ولكنه علامة صائبة جداً على وجود طرافة جديدة تعلقت بالوجه، في القرن السادس عشر. ومجمل هذه الاضطرابات كشف النقاب عن أصلَين ممكنين: أشكال الفوضى الخارجية والداخلية، أي: هجمات الهواء والأمزجة.

هذا ما يشير إليه أولاً غسل السطح مراراً ووضع المطهّرات على الجلد؛ وعدد هذه الوصفات التي يذكرها كتاب ليبو وحده تتجاوز الثمانين وصفة[26]: وعدد تطبيقاتها لا يحصى. ومع الفروق

الاجتماعية، هناك تطبيقات تفصل ماء الحمّص المسلوق مع جذور الزنبق الذي يُباع «رخيصاً للعوام»[27] عن تلك الماء التي يُنقع فيها مسحوق حجر من الأحجار الكريمة وأوراق الذهب، وهي «ماء ليست لجميع الناس»[28]، كما قال نوستراداموس. تضاف إلى ذلك أيضاً الأقنعة التي تُلبس في الليل، ومنها تلك «الثياب»[29] التي مُزجت سابقاً بماء مقطر وُضع فيها حجر الشبّ والبرتقال والليمون؛ أو تلك الأقنعة التي كان يفترض فيها أن تزيل احمرار الوجه، وتتألف من «دم حار جداً سُحب حديثاً من تحت جناحي كتكوت أو حمامة أو دجاجة كبيرة أو ديك مخصي»[30]. فالقناع المدمّى يجذب المادة المشابهة فيزيل الدم الزائد الطافح في الأنف والخدين عند السيدة التي تستعمله، ويُبعد اللون الأحمر ليؤمّن اللون الأبيض.

كثيرة هي الاضطرابات التي عولجت كحوادث أو أمراض، مع العلم أن هرم البشرة قلّما أُخذ بعين الاعتبار وقلما دُرس. وهذا لا يعني أن الناس أهملوا ضرورة الحفاظ «على صورة الشباب اليافع عند الإنسان لمدة طويلة»[31]، وضرورة «إزالة تغضنات الوجه»[32] في بعض الحالات. وهذا لا يعني أن مياه الفتوة(*) لم تكن موضع استثمارات لافتة اجتماعياً، وهي ماء باهظة الثمن نُقع فيها الذهب واللؤلؤ والفضة. ولكن تأثيرات الشيخوخة لم تُدرس وتُحلل، لأنها كانت ضاغطة ولأنها فرضت تمييزاً نهائياً.

الأمزجة وألوان السحن

تم التركيز اجتماعياً على الاحتياطات المتخذة للتوقي من الهواء

(*) نبع الحياة أو الشباب، أسطورة آمنت بها شعوب عديدة في المشرق والمغرب، وكان الذي يشرب منها أو يستحم فيها يشفى من جميع أمراضه ويعود إليه عنفوان الشباب.

والشمس، وللتوقي من لفح الشمس الشديد ومن السحنة المسمرّة في المجتمع الراقي: في فهرس ديان دو بواتييه[33] (Diane de Poitiers) ورد ذكر تلك المظلة العالية ذات الذراع المنبسط. ديان التي دشنت بشخصيتها في القرن السادس عشر صورة كبرى عشيقات الملوك، كانت تمشي محتمية بمظلة يحملها أحد الخدم.

ولعب القناع، المُرتدى نهاراً، دوراً كبيراً في التميّز في أثناء القرن السادس عشر، وأصبح كثير الشيوع بحيث إن مارغريت دو نافار اندهش منها برانتوم لأنها أهملت ارتداءه: «لم تكن تغطي وجهها بقناع، كجميع سيدات بلاطنا الأخريات؛ وفي أغلب الأحيان كانت تمشي مكشوفة الوجه»[34]. وبالتأكيد حبّذت الموضة هذه العادة الخاصة بالحفاظ على البشرة، وبإرادة إخفاء الوجه أمام المجتمع: يذكر ماليرب (Malherbe) مشهداً حصل عام 1614 ظهرت فيه الملكة وهي قادمة بقناعها إلى قصر التويليري، وفعلت ذلك أيضاً لتخفي «الصبابة عن وجهها»[35]. وكان مجتمع البلاط يشدد على مراقبة العواطف، وضرورة تجنّب كل فضح للذات، ووجوب إخفاء كل ارتباك وكل اضطراب. وهذا يشرح أيضاً اللجوء الجديد إلى القناع. وفي هذا الصدد لا يمكن تجاهل الاهتمام بلون السحنة؛ وقال برانتوم إنها بدأت في النصف الثاني من القرن السادس عشر: سابقاً «لم تكن الأقنعة قد استعملت»[36]. وأصرّ صاحب كتاب **النساء الفخورات بعشاقهن** (*Les Dames galantes*) على تأكيد هذا الدور الحامي فقال: «أحياناً تضطر سيدات عديدات إلى وضعه، توقياً من هالة الشمس، خاشيات من إفسادها لون سحنهن»[37].

واللعب بالأمزجة هو الطريقة الأخرى للحفاظ على لون السحنة: ولا تُقصد هنا البشرة وإنما ينابيعها الجوانية، ليس السطح، بل العمق. والحمية الجيدة، «كاللحم الفاخر»، تضمن حالة الوجه

وتؤثر فيها، لا بل استعملت ديان دو بواتييه رقة ماء الذهب العذبة لتضمن نقاء مزاجها: «كانت على جانب كبير من البياض، ولم تكن تتبرّج إطلاقاً، ولكن يقال إنها في كل صباح كانت تستعمل المياه المغلية التي نقع فيها الذهب، وتستخدم بعض العقاقير التي لا أعرفها كما يعرفها الأطباء والعطارون»[38]. والحق يقال إن المسببات القادرة على تغيير سوائل الجسم عديدة: كالشعور بالبرد، واضطراب الهضم، والاختناق؛ ولكن أيضاً «هناك خطأ خاص يكمن في وظائفها السرية وفي البواسير المتبقية»[39]. وعديدة كانت الوصفات الخاصة بالتنقية التي عكست الوسائل العادية جداً في الطب التقليدي: كالفصد وتليين المعدة بالحِقَن وحك أطراف الجسم وحجامة القفن والكتفين والتشطيب ووضع الكاسات المفرغة من الهواء أو العلق على الخدين، وفوق أرنبة الأنف وطرفي الشفتين أو فوق الجبين[40]. ولكن لم يؤكد أحد أن هذه النصائح اتبعت بانتظام. ومعظم الإرشادات في القرن السادس عشر اقتصرت فقط على تليين المعدة بالحقن «في فصلي الربيع والخريف»[41]. ويبدو أن فصد الوجه الذي نصح به إبان القرون الوسطى أو الذي نادى به دو مون فير (Du Mont Vert) حتى عام 1538، أو فصد أوردة الصدغين «وأرنبة الأنف»[42] كان نادراً جداً في القرن السادس عشر، إذ اعتبر عملية وحشية، لا بل فظة. ولم يعد يذكرها جان ليبتو عام 1582 ولا لويس غويون (Louis Guyon) بعد ذلك بسنوات.

إعادة تشكيل لأعلى الجسد

من المستحيل أن نتجاهل منافع «تصحيحية» أخرى. ومن المستحيل أن نتجاهل إرادة التنحيف، لأن عدداً من الاستراتيجيات أكدت ذلك، ولأن عدداً من التذكيرات أوضحتها. يضاف إلى ذلك أن أشكالاً من الحمية الغذائية أشارت إليه. عام 1609 ميّز فابريو

غليسانتي (Fabrio Glissanti) اختلاف الطريقة في أخلاط التنحيف بين نساء البندقية ونساء نابولي: «استعملت نساء البندقية جوز الهند واللوز والفستق الحلبي والصنوبر وبزر الشمّام ولحم الحجل والديوك المخصية، فهرسن كل هذا معاً وأضفن إليها السكر فأصبحت نوعاً من المرزبانية؛ وكل صباح كن يتناولن كمية منها ثم يشربن كأساً كبيراً من النبيذ القبرصي»[43]. أما نساء نابولي فكنَّ يستعملن الأرز والشعير والسمسم والفول، وكلها نباتات تُزرع في الجنوب؛ في حين أن جان ليبو يصف نساء بلاط فرنسا قائلاً: «كنَّ يحتسينَ مرقاً فيه حليب الأتن والماعز لدى استيقاظهن كي يكون لون وجوههن جميلاً وتروق حالتهن»[44]. والحقيقة أن تنوّع المواد لم يكن مهماً، علماً بأنهن حدسياً كنَّ يخلطن العطور والسكريات واللحوم الطرية ليثبتن رشاقتهن بشكل جيد، لا بل تاقت بعض الممارسات إلى تأمين نوع من الجفاف الداخلي؛ وهي ممارسات أقدمت عليها بعض الفتيات المُساطات، «فكنَّ أحياناً يخلطن الكلس ومسحوق طائر أبو زريق، كي يتمكنَّ، بطريقة العيش الشاقة والجافة من أن يصبحنَ نحيفات فتنحل أجسادهن»[45]. وبالتأكيد يصعب أن نقدّر المدى الملموس لممارسات التنحيف هذه إذ جهلتها بعامة كتب المذكرات والمرويات، حتى ولو وردت في الكتب الجامعة. ويصعب علينا أيضاً تقدير الشكل الدقيق لهذا التنحيف حتى لو سادت خفة الوزن العامة وتقلصت الأكشاح.

وبالمقابل تم التشديد مجدداً على دور الملابس، مع الإصرار الحتمي على المشدات: ورد في كتاب برابانت (Brabant) أن المشدّ يجب أن «يثبّت بشكل جيد» كي يؤمّن «لأعلى الجسم قدّاً لطيفاً وممشوقاً»[46]؛ وفي إسبانيا كان «يضيق جداً على الخاصرتين بحيث نكاد لا نفهم كيف يستطيع أن يحتوي الجسد»[47]. ومهما يكن من

أمر، كان التنحيف أمراً ملحّاً يتمّ بأكسِية القسم العلوي «القصيرة» و«المشدودة» و«المزمومة» التي غالباً ما تعرضت للانتقادات، كما انتُقدت مستحضرات التجميل، ولكنها بقيت حاضرة. وسخرت آن دو بوجو (Anne de Beaujeu) من امرأة كانت ترتدي «ثياباً ضيقة تحصرها لدرجة أن قلبها هبط من مكانه»[48]. وسخر مونتاين (Montaigne) من النساء «اللواتي يعانين بسبب تبرجهن وشدِّ ملابسهن ووضع أقراط ضخمة تتدلى على الجنبين وتنزل على اللحم الحيّ. أحياناً، نعم، يوشِكنَ أن يمتنَ»[49]. وكان المعيار يركز على الجسم المشدود: «القد الرشيق»[50]، والدثار المخصّر الذي يطوّق الصدر بشدة[51]؛ وكان الزنّار يختفي في مناسبة وحيدة فقط، عندما تلبس المرأة ثياب الحداد الكبير الذي تتماوج فيها الأشكال[52]. وحتئذٍ لم يوجد شيء يناقض الامتياز الممنوح للأقسام العلوية. وأكد الاختراع البطيء للمشدات التي لبسها الراقصون في عرس دوق دو جوايوز (de Joyeuse) عام 1585، والمشد الذي ارتدته ابنة مارو (Marot) تحت فستانها «وكان ذا لون سماوي رقيق ومعقود بشريط»[53]، أو ذلك المشد الذي لبسته مارغريت دو نافار في نهاية القرن والذي كان مصنوعاً من «قطعتي حديد أبيض تجعلان الخصر جميلاً»[54]؛ الاهتمامَ بالأشكال التي تعلو على الزنّار. وكان التنحيف على جانب من الأهمية بحيث بدا جهازٌ إكراهي وحيد قادراً على تطبيقه.

ولابدّ أيضاً من إبراز قيمة عابرة وشبه مختلسة وخاطفة أحياناً ارتبطت بالساقين، وتعارضت مع رغبة سرية في النظر المعمّق إلى أعلى الجسد، وغلّبت الانجذاب المبهم والخفي، وأظهرت «الأمكنة» التي كانت تجهلها المرجعيات السائدة. وهذا ما كشفته النساء اللواتي خانتهنّ فساتينُهن الماكرة، كما ورد في تعليقات بالداساري كاستيغليوني (Baldassare Castiglione) إذ قال: «يحدث أن المرأة،

في الكنيسة أو في الشارع أو في مكان آخر، ترفع فستانها عالياً ومن دون أن تفكر تُظهر رجلها وغالباً ساقها قليلاً، ألا يبدو لك أنها تزداد بهاءً إن شوهدت هكذا؟»[55]. للأقسام «السفلية» بالتأكيد جمال لم تذكره المصنفات إلا قليلاً، ولكنه ظهر أحياناً في المرويات. هناك طرفة تتعلق بامرأة كانت تحبّ «سيداً عظيماً»، فتذرعت بسقوط رباط ساقها «فتنحّت جانباً ورفعت ساقها وشدت جوربها وأعادت رباط الساق إلى مكانه. فحملق فيها ذلك السيد العظيم ووجد أنّ ساقها جميلة جداً، فافتتن بهذه الساق التي فعلت فعلها أكثر من وجه السيدة الجميل»[56].

ويؤكد التطور الشعري المفاجئ لـ «قصائد الجسد»، ما بين 1520 و1550، وللقصائد المكرسة لأعضاء منفصلة، كالأذن والظفر والسرة والركبة، إضفاءَ الطابع الجمالي على الأعضاء الداخلية. فالأشعار التي نظمها جيل دوريني (Gilles d'Aurigny) وفكتور برودو (Victor Brodeau) وماكلو دو لا هاي (Maclou de la Haye)، حول العنق والبطن والحلمة «تعلّم تقسيم الجسد الأنثوي إلى روائع عديدة وبهيجة تبدو مؤقتاً وكأنها تكفي ذاتها بذاتها»[57]. ونستشف من هذه الأشعار ثقافة انعتاقية تهكمية لأناسٍ متبحرين في مختلف فروع المعرفة، لا بل لأصحاب ثقافةٍ مرهفةٍ ازدهرت في آنٍ واحدٍ على هامش الحياة اليومية.

هذا لا يعني أن ميزة النظرة والسحنة قد تدهورت أو أن توصيفات الجمال ذي التراتبية الشاقولية قد تغيرت. في المقابل وجدت الواقعية الخاصة جداً مكاناً في التعليقات والمرويات إبان القرن السادس عشر، وتجاوزت التماثلات الكونية النشيطة التي كانت تضبط علاقات التجاور بين الأجزاء، فبرزت اللعبة بين المستور والمخفي، وظهر نزوع نحو المخبًأ، ورغبة أعرب عنها الرجال أيضاً، مما خلخل أحياناً التلميحات الناعمة باللياقات الجمالية. وخلق

هذا نوعاً من الحرص على الأعضاء البازغة من الفستان، كما كان الحال في عروض الباليه لسنة 1571 إذ «استمتع الجمهور كثيراً» برؤية الراقصات «وهن يرفعن سيقانهن بلطافة ويحركن أقدامهن ويرعشنها بافتنان»[58]. وفعلاً ضاعفت مصنفات الرقص التي صدرت في القرن السادس عشر، ومصنفات البلاط بخاصة، الإشارات المتعلقة بالأقدام، في حين أنها صمتت تقريباً عن التحدث عن الأقسام الخفية من الجسم، كالسيقان والحوض والوركين، وركزت على شتى الأفعال الاستنادية في اللغة كـ «زحف، استراح، دعم، انسلّ، تقدم، ربط، تقاطع، سلب...»[59].

وبناءً عليه، لم يكن بوسع النصائح الجمالية أن تقتصر على أعلى الجسد. طلبت ماري دو روميو (Marie de Romieu) من ابنتها أن تنتبه «لقدمها الصغيرة ولساقها الجميل»[60]. ويذكر جان ليببو اللجوء إلى «أربطة السيقان المحزومة» كي «تكون الساق جميلة، وموحّدة تماماً»[61]. وأقامت كاترين دو ميديسيس «فرقاً كبيراً» بين النساء الماشطات بناءً على الطريقة التي كنّ بها يحزمن أربطة سيقانهن «ويشددن جواربهن الطويلة ويرتبن وضع سيقانهن الجميلة»[62]. وهنا أيضاً وجدت عملية ضغط، كما لو أنه ترتّب على الجسد أن يخضع باستسلام للشكل المبتغى. ولكن الساق والقدم البازغتين من الفستان تفرضان انجذاباً لم تستطع المرتبية الشاقولية وحدها أن تؤكده.

القسم الثاني

الجمال البليغ

(القرن السابع عشر)

أَثْرَتْ دينامية خاصة جداً معايير الجمال في العالم الكلاسيكي: فتنامت نقاط العلاّم في السلوك اللبق والهندام، وظهر التأدب الجديد الذي فرضته تدريجياً المؤانسة الاجتماعية المدينية وقواعد البلاط. فتعقّد نظام المظهر الخارجي، وفرض شخصيات جديدة كنماذج جمالية: مثل النساء المتنزهات في المدن، وبطلات البلاطات، وكل أولئك الذين كشفوا كم تَمَسْرَحَ مجتمع القرن السابع عشر، وكل أولئك الذين نادوا بأن الجمال ـ بابتعاده عن الهندسيات الجسمية البسيطة ـ اعتمد أيضاً على الإشارات والتصرفات.

وحرّكت دينامية أخرى هذا المنحى اللافت، وهي دينامية حوّلت تمثلات الجسد. ألم تجعل الثقافة التقنية الجديدة من الجسد «غرضاً» قلّما اخترقته قوى غامضة فأصبح موضوع حلم هاجسي، بحسب نظام الآلات والأدوات؟ قد يصبح العضوي مادة منفعلة، وآلة تحركها النفس: فاستُكشف عالم ينطلق من الداخل. واستطاع مجمل نقاط العلاّم الجمالية عندئذٍ أن تَرْجَح كي تضمّ إليها بشكل أفضل ما يحركها، كمؤشرات النوايا والإرادات. فانتصر

الجمال الجسدي على صعيد العمق والجوانية. وفي المحصلة، انتصر أيضاً على صعيد المشروعية الجديدة: مشروعية الافتنان والتجميل، حتى وإن بقي يقين يؤكّد وجود نموذج للكمال وحيد وممكن.

الفصل الأول

الوجه أم القامة؟

إن الرسم المنقوش الذي ابتكره عام 1650 فنّان مجهول بعنوان **الموضة المنتصرة في ساحة التبادل**(*)(1) (*La mode triomphante en la place du change*) لم يشكل فقط تلميحاً لتخطيط مديني للساحات وأماكن التنزه في مدن القرن السابع عشر؛ ولم يؤكد فقط علائم السلطة الملكية، كما ظهرت في التناظرات والطرز المعمارية، بل أشار أيضاً إلى تغيّر في المؤانسة الاجتماعية: ففي اللوحة نرى متفرجين مفتونين بنساء متأنقات، وفيها مشهد حصري لدكاكين تعرض الملابس والمشدات والقبعات، وفيها عدد من المرايا المقرّبة التي تتيح للمرء أن يقدّر جماله بشكل حسن. وسخر النقّاش من الشخصيات فهزأ من فن الاستعراض الذي استقر داخل المدن، ولكنه أكد المكانة الجديدة التي احتلتها التبادلات والكياسة ومراقبة الذات؛ وتوقف ملياً عند أناقة التصرفات والمظاهر والملابس، ودلّ - مكرهاً إلى حدّ ما - على وجود تغيّر حصل.

(*) هي ساحة في كبرى المدن الفرنسية كانت مخصصة في القرون الوسطى وبعدها للمعارض الشعبية والتبادلات التجارية، وعمليات صرف العملات والأعمال العقارية.

والحقيقة أن المظهر العام ذُكر كثيراً، واستعرضته السيدة دو مانتينون (Mme de Maintenon) بصورة ساخرة قائلة: «السيدة دو رانسي (de Rancy) سمينة، السيدة دو نوغاريه (de Nogaret) مربربة... السيدة دو شاتليه (de Châtelet) بدينة، السيدة دو مونغو (de Montgou) حمراء، السيدة دو ليفي (de Lévy) جلد على عظم»[2]. وتحررت هذه الرؤية الإجمالية من التوافقات الكونية القديمة. إن ما جعل سؤالاً لم يفصَح عنه سؤالاً ممكناً، هو: هل جمال الجسد أكثر أهمية من جمال الوجه؟

المدينة والمشهد الجمالي

أعيد في القرن السابع عشر تشكيل المجتمع المديني، فجذب السلطات التي بقيت تحتمي طويلاً بالإقطاع الريفي. وأصبح النبيل الريفي الذي كان بطلاً في «مسرح الزراعة» سابقاً وفي «البيت الريفي»[3]، من مخلفات الماضي. والتحق الأرستقراطيون والضباط بقضاة الريف والتجّار في المدينة: «ظهرت لدى الأعيان علاقات اجتماعية جديدة فتعلقوا بأماكن تشتمّ فيها رائحة الثقافة»[4]. ونشأت ثقافة ـ بمواقعها وطقوسها ـ مختلفة عن ثقافة البلاط، حتى ولو اقتبست منها. فتحوّلت إليها الأنظار، وتجددت جماليتها. وكانت النزهة التي نشأت في النصف الأول من القرن السابع عشر في باريس وتولوز وأفينيون وبوردو (وكان اسمها Le Cours)، بمثابة «ترفيه للبورجوازيين»، ولكنها كانت تهدف إلى تسريح النظر: أي «تفجير الجمال»[5]. وكان عالم الكاتب لا برويير (La Bruyère) يزخر بأماكن اللقاءات والأحاديث والنوادر: «من دون أن يتكلم الناس، يضربون موعداً عاماً ودقيقاً كل مساء في باريس، فيذهبون إلى «الكور» أو إلى التويليري لينظروا إلى وجوه بعضهم بعضاً ويتناقدوا»[6]. وهذا ما أكدته مرويات المسافرين الذين زاروا مكان النزهة هذا ليقدّروا

انجذاب السكان وقتئذٍ. وفي الرحلة التي قامت بها صوفي دو هانوفر (Sophie de Hanovre) إلى إيطاليا في منتصف القرن السابع عشر اكتشفت الجادات (Corso) والساحات (Plazze)، واستغربت عندما رأت فقط في فيرونه (Vérone) «وجوهاً شنيعة» في مكان كانت «النساء يتنزهن فيه على أقدامهن كل يوم بعد العشاء»[7]، وفوق القنال الكبير في البندقية أوقفت عدداً من زوارق الجندول لكي «تنعم النظر إلى جمال السيدات»[8]، وحوّلت صوفي هذا الجمال إلى مشهد وذكرت أن زياراتها كانت أشبه باكتشافات: ففي مكان النزهة في روما لم تشاهد «إلا سيدتين جميلتين»[9]، وفي فيشنتي (Vicente) وكامبو مارتسيو (Campo Marzio) قالت: «إن النساء هنا سعيدات بإثارة الإعجاب»[10]، وفي سوايني (Soignies) في نهاية رحلتها زارت إحدى الكنائس لتشاهد «الراهبات الجميلات في هذا المكان الذي طالما سمعت عنه»[11].

إن صاموئيل بيبيس (Samuel Pepys) الذي كان مشّاءً نشيطاً في وسط لندن في منتصف القرن السابع عشر، حوّل هو أيضاً أماكن نزهته إلى أماكن انتظار جمالي: «لقد ذرعنا أنا والسيد كِب (Kepp) شارع البورصة باحثين عن وجوه جميلة فصادفنا العديد منها»[12]. وكان متعهد التموين للبحرية الإنجليزية يعرف أن يتوقف ويعلّق «يتأمل ويثمل من التأمل»[13]. فلم يكن مثلاً «يشبع من النظر إلى الليدي كاستليمان[14] (Lady Castlemane)» خليلة الملك، عندما كانت في طريقها إلى وايتهول (Whitehall). وكان يقترب من صفوف العربات ليراقب «بمتعة كبيرة جمال السيدات»[15]. وكان «يجول بنظره في الكنائس مستعملاً النظارات المقرّبة ليعاين ويستلذّ برؤية النساء الفاتنات»[16]. وكان يتردد إلى المسارح وصالات الباليه ليتوقف عند «أنف أقنى جميل جداً»[17] أو عند صوت ممثّل ادّعى أنه سُحِر

به[18]. وأكثر من ذلك، اعترف أنه كان يقطع شارع برود ستريت (Broad Street) بصحبة زوجته «وهي بكامل هندامها [...] لكي يشاهد ويشاهَد»[19]. وازدادت المشاهد التي أعادت خَلْقَ الجمالية العامة التي أنشأت طقوساً جديدة اختلفت تماماً عن الدخول الاحتفالي الذي كانت تتحرك فيه النماذج النسائية القديمة. وهنا فرض الجمال الأكثر راهنية نفسه، فصار ممارسة أعيانية وتركيزاً على النظر والفضول اللذين جدّدا مضمون الكياسة المدينية.

القامة والبورتريه والكلمات

هذا الفضول قد أثرى الكلمات: فكسب الجمال الجسدي في دقائق المعاني ومداها. فـ «القامة»[20] مثلاً بترسيمة الحزام وبالوركين أصبح لها حضور ودقة. فقامة ولية العرش «طويلة ومستديرة وباذخة ومفصّلة بإحكام»[21]؛ وقامة ملكة إسبانيا «محررة، وممشوقة، بأطراف طويلة؛ وقامة دقيقة للغاية وضامرة في أسفلها، ومرتفعة أكثر بقليل من قامة الإنسان المتواضع»[22]؛ وقامة الآنسة دو بوسي (De Bussy) «قليلة الشيوع، إذ لها قامة ممشوقة ومستقيمة وباذخة وذات أبعاد متناسقة»[23]. أما وسط الجسم فله حضور مختلف، ويغيّر الأشكال، وينسق بين المقاطع والمرتفعات وبين الانسيابات والحريات، ويفرض «القسطاس»[24]، فهناك الوسط النحيل و«الفسيح»[25]، و«المستدير» و«الغليظ»[26]. وكثيراً ما تكلم الكتّاب عن «الطول»، لا بل أسهبوا فيه: «يا سيدتي، لم يبقَ طولك على سابق عهده؛ لقد أصبحتْ أطول مني، وستشمخ عما قريب؛ لقد ازدادت قامتها جمالاً لأن ثدييها بدآ بالبروز...»[27]. وتنضاف أحياناً إلى ذلك بعض العيوب «الطفيفة» في التناظر فتكشف رهافة نقاط العلّام وثراء الكلمات: فدوقة أورليان مثلاً «خالية من أي تقويس في ظهرها أو تشوّه خلقي، كان لها جنب أسمن من الآخر، فتمشي

مواربة، وكانت عندها حبسة في القامة...»[28]؛ وعام 1660 كانت الملكة «ذات عنق قصير جداً يجعل رأسها يغرق بين كتفيها»[29]. أما إيميلي (Emilie) فكانت امرأة صعبة المنال، فنفى عنها سان إفريمون (Saint Evremond) «كل اهتزاز في الخصر، مما يدمّر اللطافة الجميلة والسحنة البهية»[30]. وللساقين والظهر حضور جديد في الذاكرات والمرويات: فمثلاً تكلمت السيدة دو سيفينيه (de Sévigné) عن «الظهر المسطح جداً»[31] عندما وصفت «الجمال المدهش للسيدة دو موتسبان (de Montespan)؛ أو عندما تكلمت صوفي دو هانوفر عن «الساقين الطويلتين جداً»[32] في معرض حديثها عن المشية القليلة «الانتظام» لناخبة الإمبراطور عام 1650[*].

بالتأكيد، لهذه الأوصاف حدود: فشكل الثياب أولاً، إذ كان أسفل الفساتين يزداد ابتعاده دائماً عن حدود الجسد كي تبقى الساقان كقاعدة لأعلى الجسم. وفي الواقع لم يكن الخصران «الطبيعيان» يشاهَدان أو يوصفان. وكانت فساتين «الكريارد» (les criardes) (الصارخة) في منتصف القرن السابع عشر بأقمشتها المصمّغة، وفي نهاية ذلك القرن، «بدواليبها» التي كانت بقضبانها الخشبية الرفيعة تثبّت تحت الزنار، تشكّل تحت الفستان انفراجاً يشبه «الوشيعة المحبوكة»[33]، كما ذكرت الانتقادات المازحة؛ وكانت هذه الإكراهات تحدّد الشكل النسائي التقليدي: أي تفضيل السكونية على الحركة، أو تفضيل الزينة على الحركية.

والحد الآخر هو حدّ الكلمات أيضاً ومجازفتها في الوقوع في العموميات. وصفت إحدى القصص الصادرة عام 1680 «الصديقة»

(*) هو الذي كان يحق له انتخاب الإمبراطور في ألمانيا إبان القرن السابع عشر، وكانت زوجته تسمى مجازاً بـ [ناخبة الإمبراطور].

المغَفَلة الاسم، قالت إن لها «عنقاً جميلاً وذراعين ممتلئين ويدين رائعتين، وتتمتع شخصيتها كلها بحرية كبيرة جداً، ويكفي أن يراها المرء حتى يدرك مهارتها في الرقص»[34]؛ ولكن هذا لا يُعرب كثيراً عن طبائعها الخاصة. ومع ذلك كان يستحيل التكلم عن امرأة ما من دون إجراء مراكمة طويلة لوصف جسمها وهيئتها العامة، حتى ولو لم تكن الكلمات تتناول النتوءات، وحتى ولو بقيت العموميات مسيطرة[35]. فسان سيمون (Saint Simon) مثلاً لمّح كثيراً إلى القامة «الممشوقة» و«المتناسقة» و«الجميلة» و«الجليلة» و«المنعتقة»[36]؛ أما مادلين دو سكوديري (Madeleine de Scudéry) فقدّمت تلميحات عديدة حول الوجوه «الرائعة» و«الجليلة» و«الناعمة» و«التي بلغت أقصى درجات الاكتمال»[37].

ومع ذلك فإن محاولة الوصف كانت منمّطة بحيث أصبحت اللوحة الأدبية تمريناً صالونياً للمجتمع المخملي[38]، ونوعاً مستقلاً في منتصف القرن السابع عشر. وصارت اللوحات المكتوبة تُطلب كلوحات الفنانين. وكانت تقرأ ويعلّق عليها في دوائر محدودة. وادّعت الآنسة الكبرى(*) (La Grande Mademoiselle) أنها وجدت فيها أهمية جديدة بحيث مارست هذا النوع من الكتابة مع أقاربها، فاعتكفت بضعة أشهر في مقرها شامبينيي (Champigny)، وضاعفت الشهادات والنصوص حتى جمعت سلسلة من اللوحات عام 1659[39]؛ وسميت هذه السلسلة مجازاً «صالة عرض» (غاليري) غير مسبوقة، وكانت الأمثلة تنضاف إلى الهيئة الجسدية والطبع الأخلاقي وترفد الوجه والبدانة بمجموعة من الأوصاف، حتى وإن لم يتم

(*) هي آن ماري لويز دورليان (1627 - 1683) الابنة الصغرى لهنري الرابع، وبنت عم لويس الرابع عشر، ولقّبت بالآنسة الكبرى، وكانت دوقة مونتسبان.

تجاوز الإحالات الاصطلاحية[40]، وحتى وإن كانت نساء البلاط لا يستطعن أن يكنّ إلا «كاملات»[41] وتماميات لا تشوب جمالهن أيّ شائبة.

أصبح الجمال «طبيعياً»

حصل تغير كبير؛ فلم تعد الموازاة «النجمبيولوجية» (astrobiologique) مسيطرة بعد أن قُطعت صلة الجانب العضوي بالنجوم، بسبب أفكار ديكارت (Descartes). ولم يعد العالم ينظمه بحسب المقولة القديمة للكواكب والمواد الأثيرية. ولم يعد علم التشريح يقيم معارضة بين الأجزاء «النجمية» والأجزاء «الأرضية» في الجسم. وحدها قوانين الميكانيك صارت تطبق على الأشياء والأجسام[42]. ووحدها الصدمات يمكن أن تؤثر، كما نلاحظ ذلك في الآلات والأدوات. وفعلاً أصبح الجسد «طبيعياً» و«انفكّ عنه السحر»[43]؛ ولأن مرجعيته صارت له بالذات، فإنه أصبح ـ وبصورة عفوية ـ أكثر تحرراً وأفلت من النظام الكوني وتدرّجاته. وهذا يشرح بشكل مختلف وحدته، مما يمكّنه من إعطاء قيمة لأجزائه الجديدة: عندما تكلم روجيه دو بيل (Roger de Piles) عن «الآلة» مثلاً، قال: «إن عجلاتها تهبّ لنجدتها، شأنها شأن الجسد الذي تتواشج أعضاؤه بعضها»[44]. ولا نجد في هذه النصوص التي كتبت في فرنسا الكلاسيكية أي برهان على المقايسات «الكونية» للأعضاء «العليا». وأكثر من أي وقت مضى، تساءلت مجلة **لو ميركور غالان** (*Le Mercure Galant*) عن المؤشرات الأولوية لجمالية الجسد، ولو بقي أعلى الجسم وأسفله يطرحان معارضة بين الرهافة والابتذال، ولو بقي الأسفل غارقاً في «الأردية» وفي طيّات الثياب النسائية الفضفاضة. ما هو القسم الأجمل في الجسم؟ هذا ما طرحته إحدى القصائد عام 1684. هل هو الوجه أم القامة؟ هل هو سحر السحنة أم لطافة الجذع؟

إذا بقي جواب مجلة **لو ميركور** تقليدياً مفضّلاً الوجه «لأنه يسحر أكثر»[45]، فإن هذا الأمر ليس الأهمّ. التحوّل الحقيقي نجم عن مبدأ المقارنة: فلا يتغلب الوجه بسبب قربه من أقاليم الفضاء، أقاليم الملائكة والسماء، وإنما بسبب مماهاته بما هو روحي، مماهاته بالروح والجوانية. وهذا ما اقترحه سان سيمون عندما ضاعف الصفات التي تدل ـ بحسب الحالات ـ على وجه «مليح» و«جريء» و«ساحر» و«مشاجر» و«جليل» و«مهم» ومنفتح» و«ناطق» و«فريد» و«مؤثر»[46]. وبناء على ذلك لم يعد الوجه انعكاساً مُمكناً للنجوم، وإنما التعبير الحصري عن حركات جوانية، فهو يترجم انفعالات منبعثة من الداخل. وحل الجسد المتأثر بقوانين العقل محل الجسد المتأثر بالقوى الخفية. وهذا ما ذكرته مادلين دو سكوديري عندما أكدت جمال كليومين (Cléomine) قالت: «عندما نشاهدها نرى فقط أن كل جوارحها تخضع للعقل»[47]؛ وهذا ما ذكرته أيضاً الآنسة دو مونبانسييه (de Montpensier) عندما أكّدت جمال جميع بطلاتها وقالت: «هناك روح رائعة واحدة تستطيع أن تبث الحياة في جسد بديع»[48]. وتجاوز الموضوع مقولتَي «السمت» أو «اللطافة» اللتين ورد ذكرهما في القرن السادس عشر، وانضافت إليه مقولة «النضارة»، أي تأثير الداخل في الجسد.

واستطاعت كتب الجمال في القرن السابع عشر أن تدلّ عندئذٍ على مفاهيم جديدة. فأكّد بودو دو سوميز (Bodeau de Somaize) عام 1666 نوعين من الجمال: واحد «بُثت فيه الحياة» والآخر «جامد»، واحد مقتصر على الأشكال والآخر يحرّك «السحر» و«الحيوية»[49]؛ وفائض القوة والتعبير هذا تستطيع النفس وحدها أن تضيفهما. أما «الإشعاع» فيظهر ويوصف بطريقة أخرى: وبعد أن رُبط طويلاً بشعاع خفي في الجسد، أصبح «الرقة» بالذات و«الصبوة» بامتياز، صبوة

السيدة دو مونغلا (de Monglas) مثلاً، في كتاب **تاريخ العشق في بلدان غاليا** (*Histoire amoureuse des Gaules*)، فكانت ذات «عقل يقظ ونفّاذ إلى أقصى الدرجات كسحنتها»[50]؛ في حين أن «الجمال الكبير والوحيد لـ كليرمون (Clermont)» كما وصفه فليشييه (Fléchier) عام 1666 في أثناء «الأيام الكبرى لإقليم لافيرني»[*] بدا مفتقراً إلى هذه الصفة الضرورية المضافة: «كان ينقصها شيء من الحبور الذي ينطلق بالعادة من العقل. كان لديها ألق من دون توهج، وكانت إحدى تلك الفاتنات الناعمات ولكن من دون حيوية كافية»[51].

ونشأت عن هذا الأمر تلك المقولات الشديدة الدقة والخفاء التي لوّنت شتى أنواع الجمال بحسب طباع كل امرأة: فهناك المرأة «المقتحمة» و«الشجِنة» و«الجادّة» و«الربيعية» و«المنعشة» و«الوليدة» و«الجاذبة» و«المتفكهة»[52] التي وردت في لائحة طويلة وضعها سان غبريال (Saint Gabriel) مدّعياً أنه عدّد الفاتنات الأكثر شهرة في زمانه. وبالتأكيد وردت هذه النعوت الشكلية في عالم لم يتشكل فيه الفضاءُ النفسي بآلياته وأشكال منطقه الخاصة، ولا شك في أن سان غبريال استسلم للعبة أدبية عندما اقترحها؛ وهذا ما فعله دو بور (de Pure) عندما ميّز عام 1656 بين أشكال الجمال «الصارم» و«اليومي» و«المتغير» و«الفخور»، لا بل «المدفوع بالأمل»[53]، وهي لائحة مكرسة لعلم الجمال لدى المتحذلقات[**]. وهذه النعوت الطافحة

(*) هي المحاكم الاستثنائية التي أنشأها ملك فرنسا عام 1665 للنظر في قضايا العصيان الذي أعلنه بعض النبلاء وسميت Les Grands Jours d'Auvergne.

(**) هن نساء كنّ ينتمين إلى المجتمع المخملي في المدن الفرنسية إبان القرن السابع عشر، ونشرن الحذلقة والتصنع في السلوك واللغة. وخصهنّ موليير بمسرحية لاذعة ومشهورة.

بالمجازفات لا تدلّ على مضامين واضحة. فدقائق معانيها مصطنعة والتوضيحات حدسية. ولكن أهميتها تكمن في مكان آخر: أي إنها تؤكد وجود مبادئ جديدة لإضفاء طابع الجمال على المظهر. وتؤكد إهمال التمييزات الأخلاقية، وشيخوخة مقولات غبريال دو مينوي مثلاً، ومقولات القرن السادس عشر التي تصنف أشكال الجمال، فهناك الجمال «التحريضي» والجمال «المتصنع» والجمال «الديني»[54]. وبالمقابل انفتح الطريق نهائياً أمام فضاء جديد ـ على ما يبدو ـ فضاء أكثر جوانية وأكثر سرية: أي ذلك الجانب المكتوم والخاص الذي يستطيع الجسد التعبير عنه، والذي يستحيل على الجمال أن ينفصل عنه.

الفصل الثاني

الروح والأشكال

كان يجب أن يتوفر هذا الحضور الجديد للـ «طبائع» وتنوّعها في القرن السابع عشر، كي يأخذ موضوعُ الانسجام في علم الجمال الجسدي معنىً جديداً: أي المعايرة بين المرئي والخفي، والتوافق بين الظاهر والمبتغى. وكانت هذه طريقة لاروشفوكو (Larochefoucault) في منتصف القرن لكي يبرز إلى الحد الأقصى الرهان على التصرفات والحركات: «يعجب المرء إذا ما اتّبع السمت والظرف والتصرف والعواطف التي تناسب حالتنا وصورتنا، ويُكرَه إذا ما ابتعد عنها»[1].

وكان يجب أن يتوفر إصرار جديد على الروح في القرن السابع عشر، أي أن يتواجد «الملاّح في سفينته»[2]، كي يحصل موضوع التعبير على قوة مكثفة: أي التعبير عن الجانب الجواني، وكي يكتسب الوجه فيه عمقاً لم يملكه. ذلك أن الانفعالات والأهواء تُرهف جمالية السِحن التي كانت حتئذٍ مجهولة.

من الإشراق إلى الانسجام

خفيةً أعيد تحديد المظهر بمجمله، لا نتكلم هنا عن «السماء»

وإنما عن «الروح»، ولا عن التواطؤ المشرق للنجوم، وإنما عن تواطؤ الروح وحيويتها[3].

وهذا لا يستطيع أن يجعل هذه الجوانية مفهومة دائماً. فالصورة الجديدة التي حلّت محل صورة الإشراق القديم هي صورة تشخيصية مع أنها مازالت حائرة: «العلاقة السرية بين كافة السحن»[4]، «توافق الداخل والخارج»[5]. وسادت عبارة لتوصيف ذلك عامَّةً، وهي العبارة التي تشير إلى «لا أدري ما هو» أي ذلك الغموض الحميمي الذي «يسحرنا ومن دونه يفقد الجمال لطافته وبهاءه»[6]. وأصبحت العبارة متفّهة: «لا أدري ما هو بريق عينيها»[7]، «لا أدري ما هي متعة الروح»[8]، «لا أدري ما هو مرتبط باللطافة»[9]، أو أيضاً «لا أدري ماذا ينبعث من القامة»[10]. وبقي السجل مرتبطاً بالغموض: وفيه إحالة منقولة من الفضاء الديني ولغزه، حتى وإن ألبس بعداً طبيعياً لا شيء آخر سوى «انزياح أيديولوجي كبير»[11]، كما يقول جان لويس جام (Jean-Louis Jam): هذه «اللا أدري ماذا» لم تعد تفترض تواضعاً معيناً في النظر المسلّط على الأمور الإلهية، بل مفاجأة النظر وهو يصطدم بجمال محصور بالأمور البشرية.

وتغيرت جميع جوانب الجمالية في القرن السابع عشر، بعد أن أخذت العبارة كل هذه الأهمية. ونال هذا الموضوع الأولوية في اللباقة الاجتماعية، فركّز على «ضبط النفس». وصارت له أولوية في المسرح فتحكّم بـ «الافتتان والدهشة والجذل»[12]. وصارت له أولوية في الأعمال الفنية، فتحكّم بمنطق التصرفات والحركات؛ وعبّر فيليبيان (Félibien) عن هذا التناغم في معرض حديثه عن لوحات الرسّام بوسان (Poussin)، قال: «كل شيء يبدو فيها طبيعياً وسهلاً وميسّراً ولطيفاً؛ ويعمل كل شخص ما يجب عليه أن يعمله بلطافة ولباقة... فنجح في التعبير عن جميع أهواء النفس»[13]. ويبدو هنا أن

الوجود يخترقه في جميع أرجائه ذلك البحثُ عن الانسجام مع الداخل، ويسبب هذا التوافق الحاد جداً «تلك السعادة العضلية التي تُبعَث حالاً للمشاهد في لوحات بوسان»[14]، كما ذكر مارك فومارولي (Marc Fumaroli).

وعلينا أيضاً أن نتوقف عند كلمات فيليبيان: الموضوع الجديد للانسجام، وهو موضوع التوافق بين الجواني والبراني، يستطيع أن يثرى. ولم يعد يقتصر فقط على موضوع مراقبة العقل. راح يشمل الأهواء والانفعالات، وهي عالم تمّ طويلاً فضحه، لا بل رفضه. فتطور الفضاء الداخلي، وانتصرت فيه الأهواء. وبعضها قد «يكون بمثابة تجميل، شأنها شأن الظلال التي غالباً ما تكون في اللوحة للتزيين»[15]. وهذا ما يجعل فجأة الوجه «العاشق» مهماً وقادراً على الكشف عن جمال يفاقم الاضطراب والحدّة. وطوّر كورناي (Corneille) وراسين (Racine)، كل بطريقته، أهواء بطولية أو جميلة: «لماذا لم يُحتفَ من قبل بهذا الكم من المفاعيل السحرية للهوى إلا في ذلك القرن من الحكم المسيحي المطلق؟»[16] جدّد كل من فرانسوا سينو (François Senault) وديكارت بتوقفهما مليّاً عند «المنفعة» الممكنة للأهواء»[17]. وحصلت الرغبة البشرية على «مرتبة من المضمون النفسي المستقل والأساسي والحر»[18]. وللمرة الأولى استطاعت هذه الرغبة أن تتغنى بالجمال.

من بريق العينين إلى عمقهما

إن مجموعة هذه التطورات قد ترمّزت بعد الأعوام 1650 ـ 1660 من طريق النظر. ولم يعد الانتباه يتركز على السهم وإنما على الأثر الذي يحدثه، وعلى البصمة التي يطبعها. ولم تعد الحركة السائدة حركة الانعكاس، بل حركة التلقي. وفي بداية القرن السابع

عشر تغيّرت النظريات الفيزيائية فعلاً، فلم تعد تعتبر النظر فانوساً يبعث بالنار، بل اعتبرته عاطفة وحالة، فكفّ أن يكون باثاً للنور، وإنما صار يستقبله ويعكسه[19]. وراحت سوائل العين تتعارض مع المقولة الكلاسيكية القديمة: «إن الماء هو طبيعة عضو البصر، والحال أن الماء يتميز بالتلقي»[20]. ونجم عن ذلك أن زالت التماثلات المشبعة بالأوهام: عيون القطط والذئاب «لا تلمع لأنها تحتوي على نار»، بل لأن «إهابها» الشبيه بالمرايا «صقيل وموحد»[21]؛ الريحان أو المرأة «التي تحمل ورودها» لا يُفسدان بالنظر إليهما، بل بالجسد الذي هو «بخار سام»[22] ينبعث من الجلد. فالإمبراطور الروماني طيباريوس (Tibère) لم يكن «يرعب جنوده بالأشعة المنبعثة من عينيه، بل بنظره الرهيب المريع»[23]. وانطلاقاً من ذلك، شهدت نوعية النظر وكذلك عمقه تحليلاً مختلفاً، وفتحا أكثر من أي وقت مضى أبواب الجوانية.

هذا لا يعني أن بريق العين قد اختفى، بل انضافت إلى جماله إحالة ملزمة، إحالة إلى الكشف، وإلى وجود واقع ينبعث من الداخل: «مهما كانت العينان فصيحتين إلا أنهما لا تملكان أيّ ذرّة من الجمال سوى ما تقتبسانه من الروح، ولا تحاوران بشكل فاتن إلاّ عندما تتلقيان اللطائف والعواطف السرية اللتين تعربان عنها»[24]. هناك حركات لا يُشعر بها في الداخل[25]، وينبغي على لون العينين أن يحبّذها: فأعذب النظرات وأجملها بخاصة هي تلك التي تنبعث من «أزرق خفيف يطفو على سطحهما»[26]. وتنتعش جودة النظر من طريق التعبير: وهذا ما أضافه الجمال الكلاسيكي إلى جمال القرن السادس عشر.

اعترف خصوم السيدة دو مونتسبان بأنهم كانوا يرون في عينيها جاذبية عجيبة، على الرغم من تحفظهما: «كانت قامتها فظة وبشعة،

ولكن كان في عينيها بريق خارق، وذكاء لافت»[27]. وتتراكم التفاصيل متجاوزة حدة النظر وحدها أو لون العينين وحده، إذ تنبعث منهما الرسائل والمشاعر والانفعالات والتباريح، وتتراصف العلائم أيضاً وتنتقل من المتخفي إلى أثره: «فتتداخل الرقة والجدية تداخلاً لطيفاً»[28] في عيني الملكة، كما ذكرت السيدة دو موتفيل (de Motteville)، وقالت عن السيدة دو نوفو (de Nouveau) إنّ لها «سمتاً لاعجاً»[29] في عينيها، ورأت في عيني بطلة سان ريال (Saint Réal) «لهفاً سرياً ومشغوفاً»[30]. وانضافت إلى هذا العمق الجديد أيضاً تغيّرات النبرة والتبدّل وهروب الموحى به. إذ تنبع الحركة من الحيوية والتنويع. فعينا كليلي (Clélie) مثلاً هما «أجمل عينين على وجه الأرض... إنهما سوداوان وألِقتان وعذبتان وولهتان وطافحتان بالذكاء؛ وبريقهما له سرّه المكنون الذي لا نستطيع التعبير عنه. وأحياناً يظهر عليهما أسى لطيف يشوبه السحر وتنبعث منه حزمة من الجاذبية تزرع الحبور حولها»[31]؛ أما عينا الكونتيسة دو غرامون (de Gramont) «فواسعتان وحيويتان تعبّران عن كل ما تريد»[32]. إن العيون تنتعش وتعشق وتتكدّر وتُثري فجأة تدرّجات الجمال.

وضاعف رسامو القرن السابع عشر هذه الإشارات السارحة والمختلسة أحياناً والتي لعبت أكثر من أي وقت مضى على الشفافية والحركية، فرسم فيرمير (Vermeer) النظرة المندهشة والناطقة في لوحته المرأة ذات القبّعة الحمراء[33] مثلاً، فوضع المُشاهِد مقابل حركة لوجه يلتفت التفاتة بسيطة؛ ورسم فرانز هالس (Frans Hals) النظرات الباسمة للنساء، وتكمن قيمتها في لقطاتها شبه الفورية، كما رسم التغضنات المحيطة بنظرة تحملق في العتمة؛ هذا بالإضافة إلى بورتريه ساسكيا (Saskia) لرامبرانت (Rembrandt) التي رسمها عام 1633[34].

وفعلاً، إبّان القرن السابع عشر طوّر التفكيرُ في التعبير التفكيرَ في النظر[35]، وأكدت هذا الاهتمام البالغ المحاضرات التي ألقاها شارل لو بران (Charles Le Brun) في أكاديمية الرسم والنحت عام 1678. ووجّه رسّام الملك مجمل التعابير المتعلقة بالأهواء نحو موقع العينين: ذلك أن الأهواء «الشنيعة والخسيسة» قد تدفع البصر إلى الهروب من النور، وإلى خفضه بغية التوقي والاحتماء؛ أما الأهواء الرفيعة والنبيلة فقد تدفعه إلى البحث عن هذا النور وإلى التسامي، بينما قد تدفعه الأهواء الرقيقة إلى الأفقية. وشاءت الدراسة أن تكون بمستوى علمي، فالعين يأمرها هنا ما يأتي من الداخل: لذا ترفع الزوايا والمثلثات على رؤوس التماثيل القديمة التي تتخذ كنماذج. وشاء المسعى أن يكون قابلاً للتحقق أيضاً: «الخط الأفقي الذي يمرّ بزوايا العينين لا يستقيم إلا عند أولئك الذين لطّفت طبيعته أهواءهم بواسطة اعتدال ناعم»[36]. و«كبرى» هذه الأهواء هي واسمة من دون أدنى شك: ذلك أنها «ترفع الذهن»[37] و«تتعاطف تعاطفاً طبيعياً مع حركات النفس»[38]. إنها تعلي من شأن النبالة، فتلامس «السمو» وتزاوج بين الجلالة والرحابة الممكنة للجمال. وتركزت كل حسابات رسّام الملك على تواشج الحاجبين وثنايا العينين وأفقيتهما وميلهما في التصوير الجانبي كي يظهر جمالُ ما ليس جميلاً. وأكثر من أي وقت مضى، «معرفة الوضعية وتشكل العينين، أدت إلى معرفة الحركات الجوانية»[39]. وأكثر من أي وقت مضى قد يكون بمقدور هذه المعرفة أن تنير الجمال.

فتنة الممثّلة

التحكم بالأهواء، شأنه بالتأكيد شأن رهافة التعبير، انتعش للمرة الأولى في التمثيل المسرحي. وتوضح شهادة صاموئيل بيبيس هذه الثقافة بامتياز، لأن التمثيل حوّل المدينة إلى مشهد وفتح الباب أمام

المسرح وأمام زيارات الممثلات، بحيث تكوّن لديه شعور بالذنب والضياع. واعترف بيبيس أنه كان ينتظر من تلك العروض المسرحية انفعالاً جمالياً شبه حسي. ومثلاً حصلت المفاجأة الآتية في 28 تشرين الأول/ أكتوبر 1661، قال: «كانت امرأة تمثل دور بارثينيا، ثم عادت إلى خشبة المسرح مرتدية ثياب رجل، لم أرَ ساقين أجمل من ساقيها، فسُحرت بهما»[40]. التنكّر بشخصية صبي هو وحده الذي أظهر شكل الساقين، ولكن الرهان كان يكمن في مكان آخر: ذلك أن الممثلة في منتصف القرن السابع عشر حصلت على مكانة واسم، وحلت محل الأبطال المبودرين في مسرحيات المقالب الكوميدية القديمة. فحركاتها النبيلة أعقبت تشويريات بانتالون[*] (Pantalon). وعُدَّ انتصارها انتصاراً لمسرح وجد ببطء قواعده. ويستحيل ذكر تمثيلها من دون التبحر في جمالها: فالممثلة لو نوار (Le Noir) «كانت قصيرة القامة لدرجة كبيرة ولكنها كانت جميلة»[41]؛ والممثلة لا فيوليت (La Violette) «كانت ممشوقة القد لدرجة عظيمة»[42]؛ أما لا ريزان (La Raisin) «فكانت طويلة وممشوقة القد وطافحة بالرواء الطبيعي»[43]. وصار هذا الجمال على خشبة المسرح شرطاً ضرورياً. فالملك مثلاً لم يقبل قط أن تمثل الآنسة دو بوفال (de Beauval) دور نيكول (Nicole) في مسرحية **البورجوازي النبيل** (*Bourgeois gentilhomme*) على مسرح شامبور (Chambord) في شهر أيلول/ سبتمبر 1670 «لأنه كان يمقت وجهها وصوتها»[44]. أما أرماند بيجار زوجة موليير فأطلقت الموضة، لا بل أطلقت شكل القامة: «لم تعد جميع معاطف النساء التي تخاط الآن مكسّرة القماش: صارت كلها بقماش ذي لون واحد وأصبحت لصيقة بالجسم، كي تظهر القامة

(*) كان بانتالون شخصية كوميدية في مسرح الكوميديا ديلا أرتي، وكان يرتدي بنطالاً أحمر، فنشر هذا الزي في أوروبا.

ممشوقة، والآنسة موليير هي التي اخترعتها»[45].

وبالتأكيد هذا لا يعني أن الممثلة حصلت على صيت شريف ونهائي في ذلك المجتمع الذي كان يستريب فيها. وهذا لا يعني أن زالت التلميحات التي تناولت «خفة» سلوكها الممكنة، لا بل لا أخلاقيتها. فبدا التمثيل المسرحي متواطئاً جداً مع الخطأ، وبدت الكوميديا مجردة تماماً من الجدية. ولكن في الوقت نفسه ازدادت شعبية المسرح في مجتمع أعاد ـ مع البلاط الملكي والمدينة ـ اكتشاف الدور الذي يؤديه المظهر والهندام. وتوازى الشغف الذي ظهر «حالياً بالمسرحيات»[46] مع مسرحة كبرى للشأن الاجتماعي، وأدى البلاط فيه المثال اللافتُ جداً. ففرض فن الإظهار والتمثيل نفسه، كما أنه شحذ طريقة النظر إلى الجمالية[47]. ودفع قُدماً بعنصر بقي حتئذٍ شبه مسكوت عنه: ألا وهو التعبير.

وذكرت ذلك السيدة دو سيفينيه (de Sévigné) عندما قالت عن تمثيل ماري ديرام (Marie Derames) ـ وهي التي أغوت ابنها وحوّل المسرح جمالها: «إنها قبيحة عن قرب وأتعجب من ابني الذي فتن بحضورها، ولكنها عندما تنشد الشعر تصبح رائعة»[48]. وأكدت المركيزة دو سيفينيه أن ماري ديرام كانت تشع جمالاً وأنها كانت لمّاحة بحركاتها فحسب، وكانت تثير بأدائها الانفعالات، كانت جميلة لأنها فعلت ذلك: «إنها شيء استثنائي لم ترَ في حياتك شيئاً يشبهها. كان الناس يبحثون عن الممثلة وليس عن المسرحية. لقد شاهدت مسرحية **أريان** (*Ariane*) من أجلها فقط»[49]. كانت لماري ديرام الملقبة بالشانميليه (Champmeslé) ـ وهي صديقة راسين[50] (Racine) ودوق أورليان ـ قوّة جسدية خاصة جداً استطاعت في المحصلة أن «تمحو عيوبها»[51]، وذلك بطريقة تكلّمها فقط: وهذا هو فن وليد يجب على الجمال أن يعتمد عليه كي يُفهم تماماً ويقدَّر.

لم تعد الجمالية قادرة على أن تكون مستقلة عن التعبير.

أجَمالٌ وحيد؟

نجد بالمقابل أن هذا الاهتمام الشديد بالتعبير لا يورّط إطلاقاً اليقين القديم الذي يستطيع أن يؤكد وجود جمال مثالي. ما يبقى هو التغيير في مقاربة هذا المثال، مع النتائج الحتمية التي يجرّها على ممارسات التجميل.

لم يعد العقل الكلاسيكي يوجّه المُشاهد نحو علياء الأفكار التماميّة، كما فعلت الأفلاطونية المحدثة في القرن السادس عشر[52]، لأنها لم تبحث من بُعد عن المبادئ الأولى في «معقول» منفصل عن الأشياء المحسوسة. إنها تدرس وقائع معينة، وتصف قوانين محددة، وتؤسس لنموذج من الجمال يرتكز على نظام فيزيائي للأشياء، حتى وإن كان الشأن الإلهي هو الذي يضمن البداهة، كما قال ديكارت. بمعنى آخر، تقوم كونية الذوق السليم «على علاقتها بعالم موضوعي يكشفه العقل»[53]. وقد يكون انتصار الجمال الوحيد ـ وهو الممكن وحده ـ تحريراً من الخطأ أولاً، وبلوغاً محسوساً إلى جوهر الأشياء: أي أنه يجعل «واقع الكذب المنتصر يظهر للعيون في كل مكان ويسيطر على مجامع القلوب»[54]. عندئذٍ قد يخسر الجمال هذا الإشعاع اللغزي والغامض[55] الذي عرفه في القرن السادس عشر، للوصول إلى مزيد من المعقولية والوضوح، حتى إذا استمرت هذه الـ «لا أعلم ماذا» القائمة كحائل من دون الفتنة والطرافة وكجانب من الغموض المفروض على طبيعة منقّاة ومسيطر عليها[56].

هذا الاكتشاف هو أيضاً مبدأ في العمل يقول: يجب ألا نتأمل من بُعد، بل أن نغيّر؛ كما تنادي به الخصوصية اللافتة للوعي الحديث. ونجم عن ذلك غواية الحسابات الهادفة إلى فرض العقل

فرضاً حسناً. ونجمت عنه أيضاً رؤية قانون جمالي موصوف للأشياء مباشرةً: «نير العقل هذا هو الذي يطوّع القافية»[57]، كما قال بوالو (Boileau)؛ إنه ذلك التناظر القائم في الحدائق الفرنسية كما صممها المهندس لو نوتر[58] (Le Nôtre)، وإنه تلك الطريقة الجديدة لإخضاع الأشياء لقواعد المعرفة. للجمال الجسدي بالتأكيد، مسعى متماثل يدققه الوضوح، وتعيد الفكرة العقلية صياغته: أعيد الرسمُ الجانبي في اللوحات، وأعطت قصّات الشعر والشعور المستعارة شكلاً جديداً للوجوه، وزاد اللجوء المنتظم إلى المشد الذي كان يعطي الكتفين والجذع شكلاً هندسياً، ونشأ تناظر صارم في الوضعيات والهندام. وتطلّع الناس إلى المطلق هنا لا كنموذج تنزيلي، وإنما كنموذج تطلّب عملاً حثيثاً: «طبيعة الطبيعة»[59]، كما قال لوك فيري (Luc Ferry)، لهذا فهو يخضع لرسوم التصوير المنجز وللرسوم «المنقّحة». عندئذٍ يستطيع الشغل على الجمال أن يصبح، أكثر مما في الماضي، اصطناعياً. هذا لا يعني اختفاء مكانة الجمال «الطبيعي» المتخلي عن كل مستحضر من «مستحضرات التجميل». أعرب سان إفريمون (Saint Evremont) عن إعجابه الكبير بالسيدة دولون (D'olonne) ذات «الجمالات التمامية التي لا تدين بشيء لعلم الآخرين أو لصناعتهم الخاصة»[60]. ومع ذلك، تغير وضع الافتنان تغيراً كبيراً. وظهر ذلك بكل بساطة في كتاب **المرأة الشريفة** (*L'honneste femme*) للأب دو بوسك (Du Bosc) الصادر عام 1646، إذ قال: «العناية والوقت المخصصان للتبرج يستحقان الملامة عندما يبالغ فيهما أو عندما تكون النوايا سيئة. ولكن إذا وضعنا هذا الإسراف جانباً، لا أظن أن هناك خطراً في تجميل الوجوه، كما لا يوجد خطر في ترصيع الحجارة الكريمة أو في صقل الرخام. لماذا تُمنع أشكال الزينة إذا كانت شريفة، في حين يُسمح بكل هذا في جميع المجالات الأخرى؟»[61]. إذا رُتّبت أمور الجسد

وجُمِّلت، فإن مشروعيته تزداد. إلى هذا تضاف صعوبة جديدة أيضاً، وهي أن الجمال يحبّذ المعقول، مع أنه يترك مكاناً للرغبة، وهي الهوى المقصود المسيطَر عليه ربما، ولكنه الهوى الذي أصبح للمرة الأولى مصدراً للجمالية، لا بل «بذاراً للفضيلة»[62]، كما رأى الكثيرون.

الفصل الثالث

بين أشكال التنقية وأشكال الضغط

بقي انتصار العقل الذي يُخضع الأشكال موضوعاً صدارياً. إن التلميح الممنهج إلى أن الروح تحيي الجسد، والتلميح الممنهج أكثر إلى وجود آلية جسدية ظُنَّ أنها تحت السيطرة، كثّف فن الظهور والتجميل. وفعلاً كان الاهتمام الجديد بالذات في المجتمع المعاصر[1]، والذي انضاف إليه تعمّق في النموذج البلاطي، هو الذي سرّع في ممارسات التجميل: فحصل توقّع ملحّ ارتبط بالمظهر، وظهرت إرادة مشدّدة للتدليل على التفاصيل والرهانات.

عبء الأمزجة

في البداية ظهرت تغيرات قليلة في وصفات العناية بالجسم. لم يتغير في القرن السابع عشر تركيب الإكسيرات المؤثرة في تنقية الأمزجة، وكان هذا التركيب يهتم بالرائحة والشفافية والتقطير ويسعى إلى إعطاء صورة مشرقة للنقاء. وكانت المياه، المعتبرة فعّالة، بحاجة إلى أن تتعرّض لخليط من العطور ولنار الإنبيق. كذلك لم يتغير شرح الخلل في السحنة لأنه ارتبط بالخلل في السوائل الداخلية. فكتاب **مرآة الجمال** (*Miroir de beauté*) للويس غيون (Louis Guyon)،

الذي توالت طبعاته في القرن السابع عشر بعد صدوره عام 1612، بقي يشبه كثيراً كتاب جان ليبو المنشور عام 1587: فكانت توصيفات لطخ الوجه متشابهة، كما كان تحضير خواص المراهم متماثلاً. ولم يظهر أي ابتكار في الممارسة القديمة لتصريف (السوائل والشحوم) الذي يفترض فيه أن يؤثر في البشرة؛ وهي ممارسة ذكرها بإلحاح لوكاتيلي (Locatelli) الذي سافر إلى المناطق الواقعة بين نهري الرون والسين، فوصف النساء الفرنسيات فيها قائلاً: «يخلقن بهذا البياض الذي يحافظن عليه إنْ امتنعن عن الخمر، وإنْ شربن كثيراً من الحليب ولجأن إلى الفصد المتكرر والحِقن الشرجية وإلى وسائل أخرى: من العجيب أيضاً أن تكون وجناتهن وردية وأثداؤهن زنبقية ناصعة»[2].

قد تختلف آراء الرحّالة، من دون شك، في الممارسات الشعبية. ذكر براكنهوفر (Brackenhoffer) عام 1644، مثلاً أن فتيات بلوا (Blois) يتلقين «تربية رقيقة كي يحافظن على نضارة أيديهن وسحنهن»[3]. أما جان جاك بوشار (Jean Jacques Bouchard) فمال في الوقت نفسه إلى القول إن الفتيات اللواتي يعشن تحت نهر لوار هن «سوداوات وبشعات»[4]، وسخر ليون غودفروي (Léon Godefroy) من «العوام» في منطقة أرمانياك (Armagnac) قائلاً إنهم «شديدو السمرة، إن لم نقل إنهم سود تماماً»[5]. بالتأكيد كان لون البشرة يجذب الانتباه ويحد من «جمال فتيات مونبلييه» لأنهن «سمراوات بإفراط»[6]، فيفضح جمالهن جمال فتيات ليون المصابات بسقوط الأسنان والشعر «وتعود هذه البلوى للضباب الذي يغطي المدينة لأيام عديدة»[7]. وازداد ذكر تأثيرات البيئة للتشديد على رؤية جسد يتماشى أكثر «مع الطبيعة».

تدل مؤشرات كثيرة على تنامي ممارسات العناية في القرن

السابع عشر. فكبرت وتيرتها وتنوعت تفاصيلها، مما يدل على تزايد الاهتمام بها. وتكثفت متطلبات الاهتمام بالذات في المجتمع المعاصر. وأطلق أولاً اسم جديد، هو «الدواء الصغير» على تلك الغسول المعوية التي كانت تهدف إلى «إنعاش لون البشرة»[8] وتجديد شباب الوجه، فوسم خصوصيتها. ثم تم استخدام وسيلة جديدة في الحقن، استعملت فيها المياه «المعدنية» التي ركّبها بعض الأطباء الغامضين أو بعض التجار أو الرهبان الكبوشيين، وأشادت جريدة **ميركور غالان** بها عام 1693؛ وإذا أخذت مراراً يكون تأثيرها فعالاً من دون أن يلفت الأنظار: «فلا ينحبس الإنسان في سرير غرفة نومه، ويحافظ على حرية الخروج والتصرف»[9]. وأصبح التطبيق عادياً جداً و«رشيقاً» بعد أن كان موسمياً فقط. وصار يظهر كثيراً في كتب المذكرات والمرويات، بحيث كرس له دونو دو فيزيه (Donneau de Visé) عام 1665 قصة «الصيدلي المتميّز»: وهي قصة فضائحية بلا شك يتخفى فيها أحد المغرمين بصمت وسرية فيلبس ثياب الخادمة ويعطي حقنة لأمانت التي اعتادت على الحقن الشرجية بدعوى أنها «تحافظ على سحر الوجه الجميل»[10]. ووصل الحقن إلى طب الفقراء الذين تهافتوا على الحقنات الحميمية المتكررة والجديدة المفيدة في ترويق الأمزجة و«إنعاش» لون السحن. وأصر فيليبير غيبير (Philibert Guibert) في كتابه **الطبيب الرحيم** (*Médecin Charitable*) الصادر عام 1661، على «طريقة لطيفة وسهلة، وهي كناية عن حقنات لطيفة وسليمة للجسم تتم بقطف بعض فواكه الحقل وبقطع بعض الأعشاب والجذور التي يضاف إليها عنب ونبيذ ولحم وماء مغلية»[11]. ولم يتغيّر موضوع الحقنة على الأرجح، بل احتل بالمقابل مكاناً أبرز وتجلّى في التصرفات واستهدف المحافظة على لون الوجه.

وانضافت إلى ذلك بعض الحركات اللافتة التي كشفت عن تنامي الاهتمام بلون الوجه: كانت ماريون دو لورم (Marion de Lorme) تبقى «صباحات بكاملها ورجلاها في الماء»[12] كي تجذب الأخلاط نحو الأسفل وكي تخفّف من احمرار أنفها؛ وكانت السيدة دانغيتار (d'Anguittard) لا تتنزه إلا في الغابات لتتنفس الهواء العليل وتكتفي «بثلاثة أيام كلها في الربيع»[13]، خشية أن يهاجم البرد وجهها؛ أما السيدة دو بودفيل (de Boudeville) فكانت «تبقى في سريرها بين شراشف من الكتّان غير المغلي كي تظهر أكثر بياضاً»[14].

ضغط الأعضاء

في مجتمع الأكابر ظهر اهتمام جديد أيضاً بأعلى الجسم وبالجذع. إن صورة الجسم الآلية المصنوع من خطوط مستقيمة ورافعات شجّعت بالتأكيد في القرن السابع عشر على اللجوء إلى أجهزة تصحيحية، كما كان يفعل اللجوء إلى العقل الذي يفرض نفسه على الجسد. وانتشر أنموذج الآلات المؤلفة من مسننات وبكرات، في مشاغل المدينة الكلاسيكية، وازداد الإعجاب بالساعات الجدارية والمطاحن والرافعات البحرية والبرية، فأثارت المرجعيات والمقايسات[15]. وطُبق موضوع الاستقامة فصار رمزاً، وذلك بفضل الآلة التي اخترعها فابريس داكابندنت (Fabrice d'Aquapendente) عام 1647: كان جسمها غريباً ويُعوّض عن تهاوي مفاصلها بمفاصل معدنية وتصحح شفراتها القاسية كل انحراف ممكن[16]. واستخدمت هذه الآلة الفولاذية القبيحة بشبائكها وبراغيها وعزقاتها في المعالجة الطبية، ولكن المشد أصبح بكل بساطة الجهاز اليومي للقوام الحسن: أي جهاز الأناقة والهندام، وتمّ تطوير الجهاز المتواضع الذي صُنع في القرن السادس عشر وأصبح أكثر تعقيداً. وقدّم عنه

الأب دو شوازي (de Choisy) أحد المفاتيح، وأورده في قصة كتبها عام 1695، وفيها يسعى عضو المجمع العلمي العتيد ليصف تأنيث جسد أحد الفتيان، قال: «لقد تكونت قامته قبيل الثانية عشرة من عمره، صحيح أنهم ضغطوها له منذ طفولته بصفائح حديدية كي يخلقوا له وركين ويرفعوا له صدره. ونجحت العملية كلها»[17]. فازدادت الجِدّة ثلاث مرات: تنوّعت مادة الشيء تنوعاً أكبر إذ صُنعت في الأغلب من شبائك «مخترقة» على نسيج مشدود؛ واستطال الوركان أيضاً كي يتم رفع أعلى الجسم أكثر فأكثر؛ وخصوصاً تمت تسوية الجسم منذ الطفولة كي يوجَّه الشكل في أبكر سن ممكن. وفرض المشدّ نظرية الجمال في مجالي التوقّي والتربية[18]. وجعلته السيدة دو مانتينون قاعدة مطلقة في مدرسة سان سير[*] (Saint Cyr) التي وفّقت بين الاهتمام بالجمالية والحرص الأخلاقي: «لهن مشدات منخفضة جداً في الأمام من دون أن يكون الطرف الأعلى من الثوب عالياً، أي أن أعلى الصدر مفتوح جداً»[19]. ورسم أبراهام بوس (Abraham Bosse) صورة هذا المشد على أعلى أجسام الطالبات في إحدى المدارس البورجوازية؛ وصوره جاك كالو (Jacques Callot) على أعلى جسم زوجته وابنته؛ وأكدت السيدة دو سيفينيه عام 1676 أنها تمنت أن يوضع لحفيدتها الصغيرة مشد «قاسٍ قليلاً كي يجمع لها قامتها»[20]. وهناك اعتماد آخر أيضاً على مشد الغورغاندين، وهو «مشدّ يفتح من الأمام بواسطة رباط»[21]. وفي منتصف القرن السابع عشر، فرض نفسه فنّ جديد «لتسوية أعلى الجسم»[22]، وكانت له تقنيته وتجاره وبائعوه الجوالون. وأورد «الكتاب العملي للعناوين»[23] (Livre commode des

(*) مدرسة للبنات أسستها مادام دو مانتينون عام 1686 قرب فرساي؛ وعام 1808 حوّلها نابليون بونابرت إلى كلية عسكرية.

adresses) أسماء ثمانية خيّاطين كانوا يفصّلونه في باريس عام 1690.

وانتشر المشد كثيراً، ما دفع بالفيلسوف لوك (Locke) إلى انتقاد توجه فيه إلى الجمهور العريض، قائلاً: «ما يحدث بشكل دائم تقريباً للأطفال الذين يتم إلباسهم مشداتٍ بالغة الضغط وثياباً بالغة الضيق، هو ضمور صدورهم وضيق نفسهم ونتانته، فيصابون بأمراض رئوية وتتقوس ظهورهم»[24]. وفي الحقيقة أن هذا النقد لم يجدِ نفعاً، ذلك أن ارتداء المشد صار شرطاً للأشكال التي تحظى بالرعاية. وخصوصاً أن البلاط لا يستطيع تجاهله: «مع أن الأثواب الطويلة للسيدات قد هُجرت في قصر مارلي (Marly)، إلاّ أنهن لم يستطعن الظهور إلا مرتديات المشدات وأرواب الحجرات»[25].

وقام المشد بإجراء آخر شديد الأهمية بالنسبة إلى المرأة الراشدة: أن تراعي - في إعادة صوغ شكلها - اكتمال الأشكال والقامات وتصحيحها، كما ورد في نظام الحمية الذي تكلمت عنه السيدة دو سيفينيه، إذ قالت: «إنني لا أزجّ نفسي في الشطط، فلن أقضي نحبي لأنني ضيّقت عرض ثوبي بإصبع من كل جانب»[26]. وكان هناك هدف آخر قوامه المقارنة في التنحيف بين شخص وآخر: «لم تعد توجد منافسة بين جسم ثوبها وجسم ثوبي»[27]، وهذا الأمر يشير في الأقلّ إلى الإجراءات الأولى والتسويات الأولى التي ذُكرتْ وحددتْ، ولكنها لم تُضبط بأرقام.

القامات النبيلة والقامات الشعبية

بعد ظهور المشدّ، انقسم المشهد الاجتماعي للقامات انقساماً نهائياً. وحصل تعارض كبير وقديم بين المرأة المتأنقة ذات الأعطاف «النحيلة»[28]، وتباينَ جداً محيط الأجسام الثقيلة للفلاحات عن محيط أجسام السيدات النبيلات. ولكن الفرق الذي طرحه النبلاء في

القرن السابع عشر ركّز على النحافة والاستدارة أكثر مما ركز على «استقامة الجسم» و«انفلاشه». وهذه الرؤية بالتأكيد كانت رؤية اجتماعية، وظهر فيها أن أعلى أجسام النساء النبيلات كان مستدقاً أكثر في هندسة المشدات، في حين أنه حافظ على تحرره لدى باقي النساء. وظهر هذا التباين في رسوم الحفر التي صوّرت العادات بدرجة كاريكاتورية: وكمثال، هناك صورة مطبوعة لنبيلين يقفان أمام إحدى الدارات «لإعطاء الطعام للجائعين»(29)، وفي هذه الصورة التي رسمها أبراهام بوس، يلاحظ أن قامتيهما كانتا مستقيمتين وأن شاقوليتهما تتوازى تماماً مع جدار السور، في حين أن الرجال والنساء الذين أخذوا الخبز كانت انحناءاتهم عديدة، مما يدل من دون شك على الخضوع، ويعبّر أيضاً عن صور التشكلات البدنية: القسم العلوي من الأجسام الشعبية أقصر وأكثف وأخشن من القسم العلوي للمانحين، ويرتبط التغاير بتشريح الأجسام. ويكمن التعارض في التوازن العمودي. وتتضح المسافة في النقش الحرّ الذي رسمه أبراهام بوس، وفيه يظهر عاشقان تحضّر الخادمة سريرهما؛ ويتمايز الظهر المستقيم للشابة النحيلة مع الظهر المدوّر والمفلطح للخادمة التي ترفع الشرشف(30).

تبلورت الفروق في الصور المحفورة إبان النصف الثاني من القرن فازدادت التلميحات إلى الجوانب الاجتماعية. وفي الأبحاث التي قام بها سيباستيان لوكلير (Sébastien Leclerc) بخاصة، نرى أن النساء الشعبيات اللواتي تجمّع أعلى أجسامهن وغرقت بطونهن في أردية فضفاضة يختلفن عن نساء المجتمع الراقي اللواتي كان أعلى أجسامهن ضامراً وكانت بطونهن ملمومة. واستطال المشدّ فعلاً مع تعاقب السنين في ذلك القرن، فجعل الأضلاع تنحل والقامات تنزل والجذوع تعلو: كان أشبه بقِراب ذي خط مستقيم يهدف إلى البروز.

أن تكون المرأة جميلة، هذا يقتضي عملاً يتوخى تشكّل الأجسام كثيراً، فـ «الجمال المنعتق والطبيعي غير وارد في عالم المظاهر هذا»[31]. وهكذا تحوّلت الشاقولية المزمومة إلى هندسة لابدّ منها.

وأضاف إلى هذه الفروق بزوغ جمال بورجوازي في القرن السابع عشر، مما خلق أكثر من أي وقت مضى تعارضاً بين المدينة والبلاط. فظهرت أولئك «العشيقات اللواتي لا ينتمين إلى المجتمع المخملي واللواتي من دون تهندم كبير عُشقن لسحرهن»[32]، وظهرت أيضاً فتيات بورجوازيات:

«بملابسهن الرمادية يحدثن
جلبة تفوق
الشغف القديم
بالذهب والدنانير»[33].

وبعد البلاط، كان للمدينة أيضاً «نساؤها الفاتنات بامتياز»[34]. ومزيّتهن أنهن كنّ يلفتن النظر ببساطة حركاتهن وملابسهن، فالبائعة التي تكلم عنها فوريتيير (Furetière) كانت قادرة على إثارة الإعجاب، على الرغم من «بلاهتها نوعاً ما»[35]؛ وشأنها شأن بنت البلد التي تكلم عنها دونو دو فيزيه، على الرغم من «هيئتها المتواضعة جداً»[36]. كان بمقدور البورجوازية في ذلك القرن العظيم أن تحيا بالتقليد، وأن تتحذلق، وأن تستهلك المراهم والمستحضرات: «نشأ التحذلق ـ الأرستقراطي التفكير والدعوة ـ من انتشار الحياة الأنيقة والسهلة، ومن الرغبة في بلوغ المثل الأسمى والتميّز، وهي الرغبة التي استحوذت على البورجوازية»[37]. وحصل اعتراف بالجمالات «العادية» جداً. ومع ذلك يجب التنويه بأن هذا الاعتراف كان محدوداً، لأن هذه الجمالات استُبعدت من «الفضاء

الكبير»، ومن «الفضاء البهي» المتاخَين فقط للسيدات المتميزات. وأملت الهيئة معايير الجمال في عالم انتصر فيه البلاط. الهندام صنع الجمالية: لأن المسافات غير ملموسة بكل تأكيد، فقد أصرت على الرأس المعتمر، وعلى الظهر الثابت، وعلى الخطى المتزنة. وكشف النقاب عن التشويير العاجز الذي قام به البورجوازي النبيل عندما قلّد معلمه في الرقص[38]. وكشف النقاب أيضاً عن جمال أنييس (Agnès) الذي لا يقاوم في مسرحية **مدرسة النساء** (*l'ecole des femmes*) لموليير، لأنه ارتبط سراً بمحتدها النبيل، إذ كانت ابنة أنريك (Enrique) السيد الثري[39]. وعلى عكس ذلك، شكّت هذه المسافات في جمال «البقّالة الجميلة»، أي غبريال بيرو (Gabrielle Perreau)، التي تابعت باريس دعوى الزنى التي رُفعت عليها في نهاية القرن السابع عشر، فحكم عليها بالموت لا لأنها حاولت الإغواء والضحك على ذقن زوجها، وإنما أيضاً لأنها اتخذت «مظهراً لفت الأنظار»[40]، وشكلاً لم يكن شكلها. حصل ذلك في زمن كانت «التصرفات» فيه تنظم شؤون الجمال.

الوضعيات الأنثوية والوضعيات الذكرية

استمرت الوضعيات في خلق معارضة بين الرجال والنساء، وأكدت كم ـ في العالم الكلاسيكي ـ بقي الجمال أنثوياً في المقام الأول: فالمرأة «تتغلب على الرجل بجمالها كما أن النهار أكثر ضياء من الليل»[41]. بينهما فرق في لون البشرة، وفرق في المحتوى: فلون الرجل أكثر «رصاصية» ربما، لذا «لم يكن لويس الرابع عشر يخشى لا البرد ولا الشمس»[42]؛ وربما الرجل هو أكثر «حيوية» وأكثر فظاظة وأكثر «تصميماً»[43]. لم يظهر شيء آخر سوى تعزيز التقاليد. ولكن الأهم لم يكن هنا: إنه في وضعية تشاركية غير مسبوقة.

إذا تتبعنا عمليات إشهار الموضات والرسوم على النقود أو تلك التي كانت تُعرض في الصالونات، للاحظنا أن وضعية جسمية جديدة فرضت نفسها في القرن السابع عشر، وأن الملبس صار يدلّ على طبقة النبلاء وعلى الجمال في آن: فتراجع الكتفان نحو الخلف، وتقدم البطن نحو الأمام؛ وكان إرجاع أعلى الجسم إلى الخلف طريقة للتفاخر. لم يتم التركيز على الاستقامة فحسب، بل على شد الجسم وانتشاره بحيث يصل إلى صورة جانبية للجذع المرسوم كقوس: «المط» بخاصة هو وضعية مركزة لم يعبّر عنها في النصوص، ولكنها تجلت في اللوحات. فالسيدات الأنيقات في لوحات بونار (Bonnard) وسان جان[44] (Saint-Jean) لهن أكتاف منحسرة ووجوه شبه مقلوبة، ويشبهن السيدات الأنيقات اللواتي رسمهن أبراهام بوس؛ أما الزنّار فيتقدم من دون ضجيج مثله مثل الرأس السفلي للمشد[45]. هذا المجتمع المؤسس على الشرف والمحتد، وليس على المساواة، كان يجسّد تلك «الطبقة النبيلة» في رسم الأجساد. وبالنسبة إلى رسم الرجال ـ وهم الضامنون للمكانة ـ فإن أهمية المحتد هي التي تؤكده وتمارس الدور الحاسم القائل بأن «الواجب القطعي هو عدم الإخلال»[46]. إن إبقاء الرأس «مبعداً» ودفعه إلى الخلف بشدة، قد يجسّدان ـ في تشريح جسم الإنسان ـ المسافة والزهو: تلك هي الهوية القادمة من أقاصي العصور، ويجب على كل شيء فيها أن يُظهر أنها تخترق الأجساد.

هذا يعني بالتأكيد أن هناك إشارة حدسية وثقافية للأناقة تمّت بإرادة مصممة، وأن هناك تأثيراً اجتماعياً يُبعد الوجه ويرفع القسم الأعلى من الجسم؛ وهذه الإشارة كان يمارسها الرجال والنساء المنتمون للبيئة نفسها. ففي لوحة **النبيل والسيدة يتنزهان**[47] (*Le Gentilhomme et la dame se promenant*) التي رسمها بونار عام 1693

يرتدي الرجل والمرأة ثياباً متشابهة، والمسافة الفاصلة بين كتفي كل منهما واحدة، ولا يشاطرهما في وضعيتهما الجانبية الخادمان اللذان يتبعانهما. والرجال الذين صوّرهم سيباستيان لوكلير في رسم بالحفر، هم نبلاء يستندون إلى عصي طويلة، يعطون الانطباع نفسه في انقلاب الجسم وارتفاعه، وفي هذه الوضعية الجانبية هناك خدم أيضاً، ولكن قاماتهم عاديّة جداً. لا شك في أن وضعية هؤلاء النبلاء هي وضعية جليلة، ولكنها تركز بطريقتها على عالم من الأناقة الجسمية للرجل والمرأة، وعلى عالم من «الرهافة» أيضاً؛ وهذه طريقة لكل منهما كي يوظفا معياراً للجمال الراقي ثقافياً.

وبالطبع لم يقلب جو الحاشية الملكية الأولويات في جمالية الجنسين، ولم يجعل الجمال حكراً على الرجل؛ ولكنه بالمقابل أجبره على توظيف جسدي خاص، وعلى تغيير تخضع فيه القوة لمعايير أخرى: معايير الاحتراس والوقار، لا بل الرقة التي يعبّر عنها أعلى أجسام الرجال الرفيعة والمتطاولة التي نشاهدها في لوحات الحفر التي ظهر فيها النبلاء وأبرز الجمال فعلاً. وابتعدت الجمالية الذكرية أكثر من أي وقت مضى عن علائم القوة فقط، فصارت تفكّر في ذاتها صراحة وفق معايير مشتركة للجميل، حتى ولو بقيت المرأة وحدها تجسّد الجمال.

«حرب مسلحة» على «الجمالات المتبرجة»

فعلاً يحق لهذه الجمالات صراحةً أن تحظى بأفانين التبرّج والمشدات كي «تحصل على الجمال وكي تصحح العيوب»[48]. وانضافت إليها مساحيق التجميل ـ والحق يقال ـ كما انضافت إليها الشامات الاصطناعية، أي تلك البقع الصغيرة المصنوعة من قماش التفتة والتي كانت توضع على الوجه في القرن السابع عشر؛ هذا

بالإضافة إلى العطور والبودرة التي تُنثر فوق الشعر. فانتشر التفنن. ومع التحضر تنوعت الأدوات التي تنتج الجمالية.

وازدادت المواد أولاً: كالزيوت، ومياه الطلق، وأنواع البودرة، ومحارم المستحضرات التي انضافت إلى المراهم والمياه البكر التي كانت وقتئذٍ شبه حصرية[49]. ثم جاء دور الألوان: فتعقّد اللون الأبيض وصار غنياً في أوروبا الكلاسيكية. وكان هذا اللون شبه حصري إبان القرن السادس عشر. فظهرت في لوحتي **السيدة أمام مرآة زينتها** (*La dame à sa Toilette*) لفنّان من مدرسة فونتينيبلو[50]، وفي لوحة **سابينا بوبايا** (*Sabina Poppaea*) للمسؤول الإيطالي عن متحف جنيف[51]، وفيهما ظهرت الوجوه مطلية كلها بالأبيض. وبالمقابل انضاف الأحمر من دون منازع في القرن السابع عشر، وكانت لويز بورجوا (Louise Bourgeois) الأولى التي ذكرته عام 1636 في إحدى وصفات مستحضرات التجميل[52]. ولوّنت مركيزة مونتيسبان وجنتيها وشفتيها به[53]؛ واستخلصت منه فتاة ستراسبورجواز (strasbourgeoise) التي رسمها لارجيلیير (Largilière) لوناً وردياً مصطنعاً[54]، ووصل هذا اللون إلى ساسكيا التي رسمها رامبرانت والتي جمّلت وجهها به[55]، فرسمها بألوان نباتية تمجيداً للطبيعة. تمّ استيراد مشتقات اللون القرمزي من أميركا والخشبي من البرازيل، والشنجاري من البروفانس واللانغودوك واستخرج الزَنْجَفْري من الزئبق والكبريت، وكلها ألوان مشتقة من الأحمر الممتاز وتابعة له، في حين أن البنفسجي الغامق ذا الأثر المهلك كان يحتوي على الكبريت والزئبق حصراً، ولكنه لم يتعرّض فعلاً للاستنكار.

وطورت الاستعمالات تلك المراوحة بين الممكن والممنوع. وتعمّقت النظم وتعقدت. وتضاعفت أصول اللجوء إلى

المستحضرات، وإن بقي الاحتراس الصامت منها[56]. وتخلت النساء عن التزيّن بسبب الترمّل أو الشيخوخة مثلاً، إذ كان يجب عليهن أن يتنكرن «لكل النزوات»[57]: فالسيدة دو مانتينون تخلت عن «معاجين اليدين ودهون الشعر»، بعدما توفي لويس الرابع عشر، لأنها «فقدت من كانت تستعمل هذه الأشياء لأجله»[58]؛ وألغت آن دوتريش (Anne d'Autriche) كل استعمال للون الأحمر بعد موت الملك[59]؛ أما ماري تيريز (Marie Thérèse) فألغته عندما بلغت التاسعة والثلاثين إذ قدّرت أنها أصبحت عجوزاً[60]. وحسب الظروف والأوقات والمخاطَبين المعنيين تم التخلي عن أفانين الزينة. فرفضت الآنسة دو مونبانسييه أن تتبودر عندما ذهبت لمقابلة الملكة ملتمسة منها شرحاً صريحاً عن اندلاع حرب المقلاع(*) (La Fronde): «لأنني لا أريد إطلاقاً أن أخدع جلالتك فلم أشأ وضع المسحوق اليوم كي أريك شعري»[61]. وفي لندن خلال عقد 1660، نزعت بيغي بن (Peggy Penn) هي وأختها الشامات، ما إن وصلتا إلى البيت: «لأن وليام زوج بيغي بالتأكيد لم يكن يسمح لهما بوضعها أمامه»[62]. أما ماري نانسيني (Marie Nancini) فاعترفت بأنها كانت مضطرة «لنزع الشامات»[63] كي يقبل زوجها أن يتكلم معها. واستمرّت الريبة الأخلاقية تنوء بثقلها على «التفنن» الجمالي إبان القرن السابع عشر، وتقيم تعارضاً بين القرار الأنثوي والسلطة الذكرية، وبين الممارسات العامة والممارسات الفردية. فتم القبول بهذا الاستعمال واستُنكر في آن، فتطور وانحسر، وتجدد الالتباس دائماً بالنسبة إلى تلك «الوجوه المطلية» التي قيل عنها إنها وجوه «عشاق معبودين»[64].

(*) هي تمرّد ذو خلفية سياسية واجتماعية واقتصادية قام به بعض النبلاء لكسر النظام الملكي المطلق. وحصل في السنين الأولى لعهد لويس الرابع عشر عندما كان يافعاً، وفي أثناء إدارة مازاران دفّة الحكم في فرنسا.

هناك نقطة فاصلة أولى خلقت تعارضاً بين الرجال والنساء: فالآباء والأزواج مثلاً، ربما شعروا بأنهم «مخدوعون» عندما كانت بناتهم أو زوجاتهم يستخدمن المستحضرات. فطلاء الوجه قد يوحي بشكل من الإغواء والإفلات من الوصاية على المرأة؛ فاعتبرا نزوة مثبتة وإقراراً بالتحرر. وتم الالتفاف على اليقين القائل بوجود سلطة: «فالحرص على أن تظهر النساء جميلات لم يستسغه رجالهن»[65]. وعبّر البورجوازي غورجيبوس (Gorgibus) في مسرحية **المتحذلقات المضحكات** (*Les précieuses ridicules*) لموليير، عن هذه القناعة وانتقد ابنة أخيه وابنته قائلاً: «هي مدهونة بإسراف... لا أرى عليها إلا بياض البيض وحليب الأبكار، وألف سخافة أخرى لا أفقهها»[66]. واتّهم «السيد دو لا سير» (de la Serre) في كتابه **الاستيقاظ الصباحي للسيدات** (*Réveil matin des dames*)، اتهم مستحضرات التجميل التي تبيح جميع «الخدع»[67] وجميع الخيانات التي ترتكب بحق الأوصياء والأزواج والأهل. وعندما كان يلفظ أحد الشبان كلمة «متبرجة»[68] فإنه كان يبدي ملاحظة فظّة، كما ذكر كتاب **كلمات على الموضة** (*Mots à la mode*) الصادر عام 1693: فاعتبر التبرج عصياناً لأمر، وصار بمثابة نوع من التحدي النسائي.

وهناك نقطة فاصلة ثانية مناقضة جزئياً للأولى وخلقت معارضة بين الحميمي والاجتماعي: لقد سمح بالزينة كمشهد من مشاهد المجتمع الراقي، وسمح بها بتحفظ كمشهد فردي، لقد قُبل بها كلعبة عامة من ألعاب المظاهر، ولكنها رُفضت ربما كلعبة منزلية تدور حول «الصدق». لذا مُنع وضع الشامات تحت أنظار الأقارب وفي البيت بحضور الزوج. وبدت الحدود أكثر ضبابية أيضاً عندما صارت كفّة التزين تراوح بين علامات عديدة لدى الشخص ذاته: فيراوح بين علامة على التأنق وعلامة على الابتذال أو حتى علامة

على البغاء. استطاع بيبيس، ذات يوم من عام 1650 في هولندا، أن يجد نديمات «فاتنات يتبعن آخر صيحات الموضة ويضعن شامات»[69]. واستطاع أن يعترف بمطاردته ذات يوم من عام 1667 في لندن امرأة شُكّ في أنها من «بنات الهوى، ووجد أن وجهها جميل ومزين»[70]. وبالمقابل صرّح ذات يوم من عام 1667 أنه «مقت» فجأة إحدى الصديقات القريبات عندما علم أنها «تطلي وجهها» لدرجة أن أثار ذلك «قرفاً لديه»[71]. والحق يقال إن موضوع التبرج كان هاجساً يذكّر بالمومسات في القرن السابع عشر. وعلى سبيل المثال، ذكر شارل سوريل (Charle Sorel) في روايته عن فرانسيون (Francion) أنها كانت تتصدى بإصرار لأولئك «الغانيات المطلوسات بالمستحضرات واللواتي يلجأن إلى ألف حيلة ليرفعْن أثداءَهُنَّ المتهدلة»[72].

تضاف إليهما نقطة فاصلة ثالثة تحرض أهل الورع على «أهل الضلال»، وشكّلت بؤرة متأججةً منذ النصف الأول من القرن، بسبب حركة الإصلاح المضاد المناوئة للبروتستانتية وبسبب التصلب الكاثوليكي وانتشاره النضالي[73]. ونجمت عنها هذه الكلمات المتطرفة التي هاجمت «الفاتنات المتبرجات» اللواتي يشبههن «الجثث التي عُطّرت بالمسك» و«المراحيض المطيّبة بماء الورد»[74]، وقالوا: «إنها حرب مسلحة تشنها الحقيقة»[75] على «أصنام الزيغ والبطلان»، وتلاعبوا بالألفاظ والأسماء، فصارت كلمة «بعل الذباب» (Belzébuth) (الشيطان) تعني «إله الشامات الاصطناعية»[76]، وهو رمز الهلاك الذي ربط بين وجود التبرج ووجود إبليس. ومنذ عقد 1620، راح أدب ديني دُرس اليوم بشكل جيّد يضاعف النصوص التي تهاجم «النساء الخليعاتْ في هذا الزمان»[77]، وركز على «مرآة أباطيل النساء في المجتمع المخملي»[78]، وعلى «الغانية المفضوحة»[79]، وعلى

«لائحة البهتان لدى نساء المجتمع الراقي»[80]؛ ونمّط إلى الحد الأقصى المقولة المرضية لتبرّج يخفي الموت، وقال إنه عائق يوهم إخفاء النتن الحتمي. وربما نسيت «الزانيات المتبرجات بالجص»[81] أن «أباهن هو الزبل وأمهن هي العفن»[82]، وأن أشنع أنواع النتانة تقيم تحت «ما لا يمكن شمه من دون التعطر بالمسك»[83]. وهذه هي إحالات مشؤومة جذّرتها الحركة المناوئة للإصلاح البروتستانتي التي أطلقت الحرمانات وصنوف النبذ[84]. وتماشى نقد الوجوه المطلية مع التشاؤم الذي في القرن السابع عشر كدّر جزءاً من الكثلكة.

وأوضح التخلي عن التبرج فعلاً أولى خطوات التحوّل نحو «حزب التقوى» في منتصف القرن: فالسيدة دو تيانج (de Thiange) «لم تعد تضع الأحمر وأخفت أعلى صدرها» عندما انخرطت في «تيار الورع»[85]؛ وبدت الأميرة داركور (d'Harcourt) عام 1673 «في البلاط من دون أحمر الشفاه» لكي تُظهر «ورعها الخالص» الحديث العهد[86]. ورفضُ التزين خلق ربما لدى الجميعِ الوعيَ التالي: وعي التجرد «الحقيقي» للجسد. والوجه الخالي من الزينة كان ربما وجه بؤس الجسد. ومن المستحيل بالتأكيد أن نستنتج أن هذه التحوّلات انتشرت بشكل واسع. فالسيدة دو سيفينيه راوحت بين التشكك والتهكم عندما تكلمت عن السيدة دو تيانج واعترفت بأنها «تسخر» أحياناً من «النوايا الحسنة»[87] لدى هذه السيدة الورعة. وذكّرت بخطورة جعل العقيدة تقتصر على أمور جسدية بحتة: «فهذا الأحمر هو الشريعة والأنبياء؛ والمسيحية كلها مرتبطة بهذا الأحمر»[88]. وظهر تهكم مماثل عندما أردف تارتوف (في مسرحية موليير): «استري هذا الثدي...»[89]، وكان من المفترض في هذه الجملة أن تثير ابتسام المشاهدين في القرن السابع عشر وليس قلقهم.

هذا لا يعني أن التشدد الديني لم يترك أثراً. فلم يفلت فينيلون (Fénelon) من هذه الخشونة، في كتابه **تربية الفتيات** (*Education des filles*)، لا بل اعتبر أن الجمال «مضرّ، إلاّ إذا كان وسيلة لتزويج الفتاة»[90]. ومع ذلك بقي الانصياع للموضة المرعيّة نصيحة سادت في عدد من العظات الأخلاقية. وبينها نصيحة فورتان دو لا هوغيت (Fortin de la Hoguette) المتغطرس الذي حث بناته قائلاً لإحداهن: «أطلب منك فقط ألا تهدري وقتاً طويلاً في ترتيب القسم الخارجي من الرأس، وأن تتركي بضع ساعات لداخله»[91]؛ وبينها أيضاً نصائح السيدة دو لامبير في كتابها الصادر في نهاية القرن السابع عشر، وعنوانه **نصيحة أم لابنتها** (*Avis d'une mère à sa fille*)، وفيه اعترفت بأحقية «التزيُّن وكل وسائل التأنق للفتيات الشابات»[92].

والحق يقال إن هذا الأدب لم يؤثر مباشرة في استعمال الأحمر والأبيض. في لوحة **الوصيفات** (*Les Ménines*) عام 1656 للرسام دييغو فيلاسكيز[93] (Diego Vélasquez) تتعارض وجوههن المتبرجة مع الوجه العادي للراهبة التي تحتل قسماً خلفياً من اللوحة. وهناك لوحات عديدة من القرن السابع عشر أظهرت مشاهد جماهيرية تتجلى فيها الوجوه «المشغول عليها» لنساء الطبقات العليا[94]. ومع ذلك بقي مناخ اجتماعي ربط بين الأخلاق وأفق التطبيق. وهنا واجه المنطق الكلاسيكي جداً للتزيّن نقداً تقليدياً مكثّفاً للتأنق. وعلى الرغم من كل شيء فرض التبرج نفسه.

القسم الثالث

الجمال المُعاني

(القرن الثامن عشر)

إبان القرن الثامن عشر، لم يعد الجمال يخضع للمعقول وإنما للمحسوس؛ ولم يعد المعيار منوطاً بالمطلق، بل بالنسبي. في عام 1754، عندما حوّل أنطوان لو كامو (Antoine Le Camus) الحوار بين طبيب ومريضة إلى مؤلف جامع عن الجمال، تجدّدت معظم نقاط الاستكشاف الكلاسيكية المتعلقة بجمالية الجسد. وبدأ ذلك بعالم المرجعية: فرجحت كفة «العاطفة» وكأنها الوحيدة التي فرضت نفسها فجأة. انحسر المثال الأعلى للكمال وحل محله «مثال أعلى» مرتبط براهنِ الانطباعات والذوق. فكثّف أبديكر (Abdeker)، بطل لوكامو، فضاء وصفياً، ونبرة معينة. وراح يتكلم عن نفسه، ويذكر ما يؤثر فيه وما يشعر به: «لم يسبق له قط أن أحسّ برغبات جامحة كهذه»[1]، ولم يحصل قط أن تواشجت جمالية الأشكال مع شهادة الحواس: فالذراعان المتكوّرتان «خُلقتا لتكبيل الكون»[2]، و«الخصر الرفيع يبشّر بأرهف الملذّات»[3]، والقدمان الضيقتان تجذبان «أقلّ الرجال شهوانية»[4]. بمعنى آخر، لم يعد للجمال من وجود إلا عندما «يوحي بالشهوة»[5].

إن هذه الأولوية المعطاة للتفكّر الحسي اقتضت وجود تغيّرات أشد عمقاً: فأصبح من المستحيل أن يفهم المرء جمالاً «مستوحى»

من الله، وظهر فضول جديد جداً للتعرّف إلى أسس الذوق ووحدته شبه النفسية. وفي نهاية المطاف، انقلبت معايير الجمال رأساً على عقب، فغدت أكثر براغماتية وأكثر ألفة. وأيضاً غدت أكثر تشظياً بين نقاط استكشاف جماعية وفردية في آن.

وصار الوصول إلى المعايير الفردية حاسماً، والحق يقال: ذلك أن الإنسان يستطيع أن يحقّق شخصيته تحقيقاً أكبر في ممارسات التجميل. وتمكّن البحث عن الجمال من أن يتشخصن، وارتسمت جمالية جسدية كان للانعتاق فيها نصيب ونصيب.

الفصل الأول

اكتشاف الوظيفي

ينبغي أن نسبر أبعاد «التحوّل الكامل للفضاء الفكري»[1] الذي تمثّل في ذلك البحث عن اليقين الحسي. لقد تعززّت قطيعة تقول بأن «فكرة الإنسانية تسعى إلى أن تحلّ مكان فكرة المسيحيّة»[2]. وفصلَ عصر الأنوار فصلاً عميقاً بين رؤية الجمال الإنساني عن كل رؤية إلهية. ليس للعقل أجنحة تخوّله «أن يشق عنان الغيوم الشاهقة التي تحجب عن أعيننا أسرار العالم الآخر»[3]. ذلك أن الجمال غير الملموس والمستور لا يمكننا أن نحدّد هويته.

هذا لا يعني أن عالم ما وراء الطبيعة تعرّض للإنكار، ولكن شكلاً من أشكال الواقعية فرض نفسه[4]. فالجمال «لا يوجد إلا للإنسان»[5]، لا بل يستطيع العشوائي أن يستقر، وهذا ما شدّد عليه فولتير عندما اعتبر أن كل محاولة لوضع «كتاب جامع عن الجميل» هي محاولة صعبة إن لم نقل محاولة واهمة[6]: «اسألوا العلجوم: ما هو الجمال. . .؟ يجيبكم: إنها علجومته بعينيها المستديرتين الخارجتين من رأسها الصغير، وبشدقها الطويل المسطّح، وببطنها الأصفر، وبظهرها البني»[7]. ومع ذلك تعمّق التفكير الجمالي مع حلول القرن الثامن عشر، وتمّ البحث عن «وحدة» للجمال، وعن

مرجعية ذات وظيفية عالية؛ ومنها مثلاً تلك المرجعية التي تحددها «المصالح»[8] والأمور الحسية تحديداً حاسماً: كالمؤانسات الفورية، وأشكال التفضيل، ولكن أيضاً فاعلية الأجساد، وتعزيز الصحة.

سجلّات الحواس والمشاعر

اتخذ «اندهاش» المُشاهِد مثلاً ـ وهو نتيجة أولى لتلك المكانة المخصصة للمحسوس ـ أهمية لم يعرفها من قبل. وفي فن التصوير إبّان القرن الثامن عشر ظهرت حركات اليدين خَفِيّة، والحركات الأخرى معلّقة، وصارت الأشكال غير متوقعة. وتوقّف الرسّامون والنقّاشون عند اللحظة الهاربة، وعند «البرهة المعتقلة»[9]، كي يشحذوا الفضول بامتياز: فبزغت الرجلان في أسفل الفستان، كما نرى ذلك في حركة اللوحة التي أطلق عليها فرانسوا بوشيه[10] (François Boucher) عنوان **البستانية الصغيرة** (*La petite jardinière*) أو «الراقصة»، ونرى ذلك في الساق المكشوفة لإثارة الحميّة في لوحة الـ **الأرجوحة**[11] (*Escarpolette*)، للفنان فراغونار (Fragonard)، أو الصدر المكشوف الذي تلامسه يد الخيّاط الذي يأخذ المقاسات في لوحة **فستان لامرأة** (*Le tailleur pour femme*) للفنان كوشان[12] (Charles-Nicolas Cochin). وارتبط هذا الاندهاش أيضاً في اختيار الزوايا، وفي النظرات المستقصية، وفي أشكال المنظور التي تكشف الطلات الجانبية المنسية؛ ولاسيّما النظرات الخلفية أو النظرات التي تغطي ثلاثة أرباع الدائرة، ودُرست بانتظام كي تمسك بتلابيب اللحظة أو تقبض على دينامية وجمالية أُهملتا طويلاً: انظرْ مثلاً صاعدة الدرج في لوحة **شاخصة غيرسان** (*L'enseigne de Guersaint*) للفنان أنطوان فاتو (Antoine Watteau)، وفيها تجعلنا حركة الفستان نخمّن بروز الخصرين، وانظر لوحة **العثرة** (*Le faux pas*) لفاتو أيضاً[13]، وفيها يُظهر اختلال توازن الفتاة

المستندة إلى شاب انحناءاتِ أعلى جسمها وجيدها. ويستطيع المرء أن يستشف عالماً من الجمال هشاً جداً: وهو عالم تلتمع فيه اللحظة الهاربة والطفيفة وغير المتوقعة. والرسم بالباستيل، الذي استعمل كثيراً في القرن الثامن عشر، استطاع أن يشحذ معنى اللحظة الهاربة: فما أن توضع المادة الخفيفة فوق الورقة حتى توحي بالفورية، فلوحة جورج دو لا تور[14] (de la Tour) المسمّاة بـ **المرأة المجهولة** (*La femme inconnue*)، أو لوحة بيرونو[15] (Jean-Baptiste Perroneau) المسماة **المرأة صاحبة القط** (*La femme au chat*) تحافظان على هشاشة الترسيمة التي تقارب التردد في رسم الخطوط.

والنتيجة الثانية هي أن الإحساس يمكن أن يؤدي إلى استطالة الزمن، فيثري سجلّ الجميل بطريقة أخرى: فلا يركز على اللحظة، بل على تكرارها وعلى الشروع في مقارنة الانطباعات وتعاقبها. لقد ميّز الكاتب أ. دو تيلي (A. de Tilly) مثلاً بين الانطباع الأول والانطباعات الأخرى اللاحقة، فقال: «من المستغرب أن الانطباع الأول والشديد الذي تركته عندي وقتئذٍ كونتيسة بولينياك لم يدم إطلاقاً»[16]، قبل أن ينشأ حكم معمق ومرتبط بالتأثير الذي أحدثته الحركات والهندام و«الاسترخاء المغوي» للكونتيسة. وكلها مؤشرات وضعها تيلي في سياقها الزمني[17]، وعمّق التأثير الأوّل. وهذا ما فعله أيضاً روسو عندما تكلم «في المقام الأول»[18] عن فتاة اسمها صوفي كانت عديمة الجمال، ولكنها كانت قادرة من ثمّ على الإغواء والإدهاش: «كلما رأيناها، كلما ازدادت جمالاً»[19]. ينبغي تحليل الإحساس هذا لتقدير مداه الزمني وآثاره المفاجئة وتعمقه الممكن أيضاً.

وهكذا حصلت الحركات الجسدية غير المتوقعة أو المتكررة على كثافة أخرى. فتجلّت وخلقت الزمن وكشفت عدداً من

المتواليات والإثراءات. توقف هاميلتون (Hamilton) ملياً عند الدينامية الجسدية لتلك التي ستصبح زوجته، قال: «لا تستطيع أن تحرك يداً أو ساقاً أو قدماً من دون أن يلاحِظ فوراً كم كانت تلك الحركة ـ في نظره ـ أنيقة وجميلة»[20]. وتكرر الحكم نفسه، وعلى المرأة الشابة نفسها، وعلى لسان غوته (Goethe) عام 1787 عندما أصرّ على الانطباع الذي يُحدثه الزمن، قال: «إنها تغيّر كثيراً في تصرّفاتها وحركاتها وكلامها بحيث يظن المرء أنه فعلاً يعيش في حلم»[21]. وازدادت التلميحات المرتبطة بالسوق وتفرّعت. الكاتب ريتيف دو لا بروتون (Rétif de la Bretonne) توقف ملياً عند خطوات النساء اللواتي امتدح مظهرهن كي يفصح عن تفضيلاته ويبوح بانفعاله؛ فقال عن السيدة بارانغون (Parangon) إن «خطوها شهوي ومحتشم»[22]؛ أما مانيت (Manette) «فخطوها شهوي جداً» وينجم عن شيء من «الرخاوة»[23] الخاصة بها. وحتى لوحة أورسول ميلو (Ursule Meslot) التي جمعت في تضاعيفها كلَّ سمات الوصف في القرن الثامن عشر ـ أي التصفح ومدته والحركة المرتعشة والسر المباح – : «كانت هيئتها شديدة البهاء، وكانت نبرة صوتها تصل إلى الروح؛ لها مشية واستدارة مثيرتان للحواس، ولها قامة لدنة ودقيقة كساعة الكومبتواز (Comptoise)، ولها جيد سامق وأبيض يتنشق النسيم... هذه الفتاة المشتعلة بالرغبة من ناحيتها وحتى أخمص قدميها جذبت للحظة أعتى أهوائي»[24](*).

وهذا الحرص على تدوين الأحاسيس يمكن أن يُنسب أيضاً

(*) ورد اسم أورسول ميلو في رواية الكاتب الماجن ريتيف دو لا بريتون التي حملت عنوان: **السيد نيكولا، أو القلب البشري المفضوح**، (1796)، وهو كناية عن مذكراته الشخصية وعن مغامراته العشقية.

وبشكل مباشر ـ وهنا النتيجة الثالثة ـ إلى الفاتنات المراقَبات: ذلك أن مظهرهن قد يتغيّر مع تعاقب تعابير الوجه المتماثلة، ومع الأجساد اللحيمة التي اجتاحتها العادات، ومع الوجه الذي رسمته كل عودة من عودات العواطف المتكررة. وانتبه علماء الفراسة في عصر الأنوار كثيراً لذلك التداخل البطيء بين الجمال والأحاسيس: «كل شيء عند الإنسان منوط بالتربية والثقافة والقدوة، ولا يتعلق بالتنظيم والتربية الأولى»[25]. قبل أن تستقر التصرفات والملامح، تتبدّل بحسب ما «تعاني منه».

وبشكل أعمق، أنيط الجمال بسيماء الوجه أو بالتصرف «المصطنع»، وكلاهما تعبيران آسران كلما يدرَكان كلما يثيران الاضطراب. يجب أن يكونا موثّرين وأن يحركا المشاعر: وعليهما أن يكونا «رقيقين» ومتشربين بالانفعال. والكلمة التي قالتها السيدة دو دوفان (du Deffand) هي: «قلب رقيق وصادق»[26]. وهكذا توضّح في عصر الأنوار مجال إضافي له صلة بنظام الأهواء، مجال أرقّ وأدقّ: ألا هو مجال «المشاعر»[27]. وحظي هذا الموضوع بمقالة طويلة في **موسوعة** (*Encyclopédie*) ديديرو، التي شدّدت على أهمية التساؤل حول «الحواس» وقوتها وتأثيرها، وقالت: إن «النفوس الحساسة تحظى بقسط من الحياة أكثر من النفوس الأخرى»[28]. وهذا بالمناسبة يستطيع أن يثري الإحالات إلى الجمال، الإحالات التي تشيد بالسيدة دو باري (du Barry) و«بنبرتها المفعمة بالمشاعر»[29]، الإحالات التي تمتدح جمالات «التعبير المؤثر» التي قال عنها برناردان دو سان بيار (Bernardin de Saint-Pierre) إنها «جمالات طيبة داخلياً، وعذبة، ومتعاطفة، وحساسة»[30]. وحتى الدموع قد تمارس دوراً، استطاعت السيدة آن فانسان بوفو (Anne Vincent Buffault) أن تُبرز أهميتها في الدلالة على الافتتان إبان القرن الثامن

عشر: وهي دموع سيسيل فولانج (Cécile Volanges) المنهمرة «من دون خبث»، مما دفع السيدة دو ميرتوي (de Merteuil) إلى القول: «يا إلهي ما أجملها!»[31]؛ وهي الدموع التي ذرفتها عاشقات متيّمات، مما حدا بباكولار دارنو (Baculard d'Arnaud) إلى القول: «ما أجمل عيني العاشقة عندما تكونان مبللتين بالدموع! فالقلب يسبح فيهما بكامله»[32]. وتضيف المشاعر إلى البهاء والذكاء «الحسّ الإنساني والسخاء»[33]، وتضفي على سيماء الوجه «ذلك الطابع المؤثّر»[34]، وهو الذي كان يتلهف إليه سيباستيان ميرسييه (Sébastien Mercier) في نزهاته الباريسية في نهاية القرن. «لقد انداحت على فرنسا موجة عاطفية، منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر»[35]، وارتبطت بالجمال والانفعال: إذ راح «هذا الشعور الذي أصبح أكثر أهمية»[36]، راح يحوّل ما يمكن أن يُعجب ويفتن. وكلمة «شعور» التي استدق معناها وأصبحت أكثر رزانة، إن لم نقل أكثر تعقيداً، أعقبت حتى في القرن الثامن عشر كلمة «هوى». فالشعور يستطيع هو أيضاً أن يؤدي إلى «الأسمى» وأن يُبرز سجّل الطيف الجمالي الذي حاول ديديرو أن يشرحه في موسوعته، قال: «بحسب التغيرات التي طرأت على علاقات البشر وعقولهم، استحدثوا كلمات: ظريف، جميل، فاتن، كبير، أسمى، إلهي؛ هذه هي دقائق معنى الجمال»[37].

وبالانتقال من الحساسية إلى الشعور، نشأ عالم الجميل الجسدي وتعابيره، وهو عالم لم يدرك حتئذٍ[38].

الجمالية والوظائف

هناك نتيجة أخرى لهذا المذهب الطبيعي المرتبط بعصر الأنوار تمثلت بابتكار فكرٍ جمالي يقول: نحاول ونسعى جاهدين لنعرف

كيف يتوحد الذوق، في حين أن الحساسيات تتبعثر[39]. ففي القرن الثامن عشر تعددت النصوص التي تدّعي تصنيف مبادئ الجميل، حتى داخل التجربة: أرادت نقل التفكير في «الشأن اللاهوتي» إلى «الشأن الإنساني»[40]، فخلقت بذلك «العلم الأول للإنسان»[41]. ومن هذا البحث عن الأسباب والمشاهدات نشأت الطريقة الأولى للنظر إلى الجسد، وطُرحت المقاربة الأكثر تفسيراً وتقنيةً أيضاً. فشُجِبَ بخاصة موضوع التناسب الذي اعتبرته **موسوعة ديديرو** ذا شكل أحادي مفرط وجامد، فقالت: «يستطيع كل فنّان على هواه أن يضع لنفسه تناسباً يلائمه»[42].

وبناءً على ذلك راكمت الاستقصاءات التجريبية للجميل الجسدي بحراً من المعايير: معيار «الشباب» بالنسبة إلى فاتيليه (Watelet)، معيار «الصغير والأملس» بالنسبة إلى بورك (Burke)، معيار «الكبير» بالنسبة إلى روسيل (Roussel)، معيار «المتموّج» بالنسبة إلى هوغارث (Hogarth)، معيار «القوي» بالنسبة إلى فاندرموند (Vandermonde) ولاكلو (Laclos)، معيار «الرقيق» بالنسبة إلى آخرين أيضاً، أو فقط معيار «الذوق الوطني» بالنسبة إلى سبنس[43] (Spence)، كما ورد في كتابه **أكاديمية الفاتنات** (*Académie des grâces*). هذا بينما كان فينكلمان (Winckelmann) يبحث دائماً عن «الجميل المثالي» الذي وجده في اليونان القديمة، وردّ ذلك إلى مناخ البلاد و«حرية» السكان[44]. ونجم عن هذا إمكانية وجود مطلق جسدي متصوّر ناجم عن التاريخ والبيئة[45]. لا شك في أن هذا التفسير كان لافتاً، وغذّى الاعتقاد القائل بوجود كمال جسدي، كما غذى أيضاً «فكرة الجمالية المسبقة»[46] حول اليونان القديمة. ومع ذلك اختلف تميّزُ الجمالية في عصر الأنوار، إذ كانت بمثابة مشاهدة أولية لنشاز في تعريفات الجميل، وكانت كمحاولة لاحقة تسعى

لتجاوزها من طريق التفكير في الشأن البشري. وفي ثقافة القرن الثامن عشر هذه التي ادّعت الواقعية، فرض نفسَه المعيارُ التالي: ذاك الذي يربط الجمال بغاية عملية، لا بل «يربطه بالطبيعة»[47]. وتدريجياً غيّر هذا المعيار التعليقات والنظرات، مستهدفاً ما هو ملموس جداً في الشأن البشري: «إذ يجعلنا نحسّ فجأة بما هو جميل، لمصلحة جنسنا ولمُتعِنا»[48].

كان الموضوع في البداية غامضاً، أو ذرائعياً مبتذلاً، ولكنه أثرى مع الأوصاف التي أطلقها عليه ديديرو، إذ أكد تلاقي جميع الأعضاء في الجسد الجميل بحسب علم الجمال فقال: «لا نتعلم في المدرسة تواطؤ الحركات العام، ذلك التواطؤ الذي يُشعَر به ويشاهَد ويمتدّ ويتلوى من قمة الرأس إلى أخمص القدمين. إذا تركت امرأة رأسها يميل إلى الأمام، خضعتْ جميع أعضائها لهذا الثقل؛ وإذا رفعته وجعلته يستقيم، خضع أيضاً مجمل الآلة»[49]. وحوّلت هذه الآلية وضعَ التفاصيل؛ ولا أعني بذلك الانسجام الوحيد بين النية والفعل[50] كما في القرن السابع عشر، ولا أعني به أيضاً مجرد تواصل بين «عناصر» الآلة، وإنما الانسجام بين الأجزاء الضئيلة جداً في الفعل نفسه.

ويجب القول إنه كان من الضرورة بمكان أن تتوفّر رؤية أكثر صرامة للتقنية كي يتم تأكيد هذا الإصرار، وأن يتوفر الفضول العارف بالفنون والمهن في القرن الثامن عشر، الذي تمثّل بالرؤية الحصيفة لـ **موسوعة** ديديرو التي تعاطفت كثيراً مع نشاطات الشغل والكدّ، وركزت على كل حركة جسدية تقوم بها اليد أو الجسم في الصناعات اليدوية، كما أنها اهتمت بعالم الحمّالين وبنّائي السطوح والفحّامين والمجذّفين الذين نالوا نصيباً وافياً من الصور والتوضيحات[51]. وهذه طريقة للربط بين الذرائعية والجمالية، وبين

الفضول الوظيفي والفضول الانفعالي. ويسدي ديديرو بنصائحه لأحد المصورين التلاميذ، قائلاً: «خلّصني من النموذج... كن مراقباً في الشوارع والحدائق والأسواق والمنازل، ففيها ستحصل على الأفكار الصحيحة للحركة الحقيقية في نشاطات الحياة»[52].

لم يعد الموضوع الجمالي يقيم فقط في الأجزاء، وإنما صار يقيم في تقاطعاتها. وفعلاً اخترع هوغارث (Hogarth) كلمة «الخط المتموّج» للدلالة على شيء لم يندرج في موضوع موحد: أي ملمح جانبي غير منقطع من «التشبيكات والالتواءات»[53] لتحديد «خط جمالي»[54] يتطوّر في مجمل الجسد. وأعطى تولعُ ديديرو بهذه السببيات المندمجة مزيداً من البروز، واكتشف - حتى في المظهر المشين - ما يجعل الكتلة من أسفلها إلى أعلاها مترابطة: «حوّلْ ناظريك إلى هذا الرجل الذي تحدّب ظهره وصدره»[55]. يبدو الشكل مضغوطاً، والوجه متألماً، والجهد مستمراً. رؤية قدميه وحدهما قد تدل على عيب في الوضعية. وقد لا تخطئ «الطبيعة» فيها لأن هذه الطبيعة إن وجدتْ أمام شكل مغطى حتى أخمص القدمين، لقالت: «من دون تردد: هاتان القدمان هما قدما إنسان أحدب»[56]. والقوى المندمجة والصاعدة هي القوى الأولى المستهدفة. تبزغ «كليّة» جسدية مصنوعة من التوترات والوظائف: فهذا «المجمل الكامل»[57] للجسد هو الذي يحظى بمكانة عالية، في تأملات فاتيليه في الفن. شأنه في ذلك شأن علماء الفراسة الذين، على غرار لافاتير (Lavater)، راحوا ينقبّون تحت التوزع الظاهر للملامح، فقالوا: «نستطيع أن ننظر إلى الجسد البشري كما ننظر إلى نبتة يحافظ كل جزء منها على طابع ساقها»[58].

بالتأكيد هذا لا يعني أن ديديرو اقترح تحليلاً آلياً وواضحاً لهذه التوترات. الحجة غامضة وحدسية، وتشدّد فقط على مدى النتوء

الخاص الذي ناله المجمَل: «جميع أعضاء الجسد تسهم في الجمال»[59]. وخطا «علم الأشكال» (morphologie) خطوات في تحليل الترابطات الجسدية، حتى ولو لم تكن كلمة «علم الأشكال» قد نحتت وقتئذٍ، وحتى لو أن فساتين النساء ما بين 1760 و1770 لم تلتصق باستدارات أجسادهن، وأنها ركزت على جمال القسم الأعلى فقط. وتكرر هدف ملحّ قال: «يجب الاهتمام الدائم بالمجمل وبالكافّة»[60]. ويبدو أن السيدة رولان (Roland) قد أخذت بالاعتبار هذا الشرط الملزِم فوصفت نفسها في نهاية القرن قائلة: «لدي خمس أرجل تقريباً، وبلغت قامتي كامل نموّها؛ الساق مصنوعة بإتقان، والقدم انسيابية، والوركان مرتفعان، والصدر باذخ التأثيث، والكتفان ممحوان، والشكل ثابت وأنيق، والمشية سريعة ورشيقة، هذا للوهلة الأولى»[61]. ولأن السيدة رولان كانت تعير اهتماماً بـ «الأرقام» المتعلقة بالقامة وبنقاط الارتكاز والقوى وبمكانة الخصرين، فإنها نأت بنفسها عن الأوصاف القديمة، وقلبت المعطيات التقليدية المرتبطة بالنظر: فلم يعد ينزل من الأعلى إلى الأسفل، على غرار ما أوردته الصور الأدبية العديدة التي ركزت على الوجه، بل راح يبدأ من الأسفل إلى الأعلى ليركِّز على القدّ وليبرز الهيئة؛ ووُصف الجسد في قواه الحاملة، وظهرت الصورة كأنها صعود وارتقاء. وهذا ما أبرزه ريتيف دو لا بروتون إذ جعل أحياناً من القدم منطلقاً للوحاته، قال: «الحذاء ذو الكعب العالي يجعل الساق مستدقةً والجسد ممشوقاً»[62]. وهذا ما بيّنه كامبير (Camper)، إذ درس للمرة الأولى تأثير الكعب العالي على مجمل الوضعية: هذه النزعة تسعى إلى «إمالة الجسد إلى الخلف وإلى تنحيف الحقوين»[63].

وعلى الرغم من كثرة الطيات في الأزياء وتعدد الأقمشة التي كانت تخفي تماماً تفاصيل الجسد، فإن النظرة إلى الجمال خلال

السنوات 1760 و1770 جعلت من المظهر تحدياً آلياً أكثر مما كان في الماضي، وراهنت على التوازن والرشاقة. وهذا ما استدعى نقاط علّام أخرى تتمثل بالوجه والمؤشرات الجنسية والعلامات الدالة على النوع وعلى الشأن البشري.

من «التشكّل» الإجمالي للجسد إلى الزاوية الجبهوية

بعد أن خضع الوجه لمبدأ الاقتصادات الشاقولية، أصبح يُرْسم بشكل مختلف. فالتوازن الذي لا يعير الثقل أهمية كبرى ارتأى أن يتراجع الفك وأن يتقدم الجبين في الوجه: فالجمال ربما يقتصد في القوى الصاعدة ويعززها في آن. «فالخط الجبهوي»[64]، كما حدده للمرة الأولى كامبير في العقد السابع من القرن الثامن عشر، أي خط الجبين والأنف والفتحة التي تفعلها مع الخط الأفقي، أصبحت بالنسبة إلى الطبيب أولاً، وللجمهور المثقف لاحقاً، مؤشرات عديدة تدلّ على الاختلاف والجمال: ذلك أن استقامة الجبين، وشاقولية الأنف وتوازن الفكين والشفتين تجعل السلاسة الشاقولية تلتقي مع القيمة الجمالية. إن هذا البرهان هو بالتأكيد برهان نظري جداً، ولكنه يُدرج تحليل الجمال ضمن منظومة. وللمرة الأولى انتشرت الفروق بين الحيوان والإنسان؛ فالزنجي بـ «خط جبهته المائل» يحتل مكانة متوسطة بين القرد والإنسان الأوروبي. له طلّة جانبية إغريقية من دون شك، ولكن آلية الشاقولية وتوترها هما اللذان يشرحانها.

وبالتأكيد أصبح الطيف عنصراً جديداً، شأنه شأن شتى درجات الجمالية التي تراوح بين الأكثر «انغلاقاً» والأكثر «انفتاحاً»، وبين الأكثر «شاقولية» والأكثر «أفقية». وهنا أيضاً يكمن الشرح: فالطلة الجانبية التي تخضع ظاهرياً لقوانين التوازن والشاقولية يشرحها المنطق المطبّق على تراصف عظام العمود الفقري، وعلى عناصر

العمارة. ينتقل نظر المراقب من السطح إلى قاعدة البناء : فـ «قانون الجماجم»[65] عرّف مجدداً بمنطق الوجوه والتعابير، وأكد وزن «التاريخ الطبيعي» في ثقافة القرن الثامن عشر، أي الثقافة القائمة على مقارنة أولى بين الهياكل العظمية ووظائفها. وأثبتت لثقافة إعادة النظر في وضعية الجسم المنتصبة : فكلما يتقدم الفك، مثلاً، كلما ينزل الكتفان نحو الأمام، «وكلما يقترب البشر المخلوقون بهذا الشكل من تلك الكائنات العديمة الرأس التي توجد اليوم في إقليم غويانا، كما يدّعي بعضهم»[66].

وتظهر هذه العنصرية «العالِمة»[67]، دون أي شك، في تعليقات كامبير، وفي الإضافات التي قدّمها بعده بسنوات بلومنباخ (Blumenbach) عن المحيط الدائري للجماجم أو عن تفلطحها[68]: وللمرة الأولى وُضعت هرمية لسحن الفئات البشرية بحسب الهياكل العظمية وتقوّس العظام[69].

إن رؤية الزاوية الجبهوية، المبتكرة في علاقتها مع الشاقولية والوظيفية ومع فحص العظام، عززتْ ـ مع ذلك- التقليدَ الذي كان يتوخى التصنيف والسيطرة. ودفعته أيضاً نحو تبويب «الأعراق» الذي عرف مصيراً مأسوياً.

من «التشكّل» الإجمالي للجسد إلى التباين الجنسي

إن التحليل الوظيفي غيّر بعمق شديد الصورة المتعلقة بجسم المرأة، والاهتمام الخاص بمحيط الخصرين؛ ونال هذا التحليل اهتماماً كبيراً، وافتُرض في أنه يجيب على «مهمة» تنطلق من الأعضاء والوظائف، «وكان هذا التباين لافتاً بحيث تكشّف من دون أي عسر»[70]. ووجد فيه روسيل سمة حاسمة أوردها في كتابه المؤسس حول **المنظومة الجسدية والأخلاقية للمرأة** (*Système*

(*physique et moral de la femme* الـذي صـدر عـام 1775. وأوضـح مورو دو لا سارت (Moreau de la Sarthe) هذا التباين، وذهب به الأمر إلى اعتماد الرياضيات في رسومه للجسم في نهاية القرن: فإذا به شكل معيَّن بالنسبة إلى المرأة، وشكل شبه منحرف بالنسبة إلى الرجل؛ وقال: «إن للصدر والخصرين وظيفة معكوسة لدى الجنسين»[71]. القوة من جهة، والجمال من جهة أخرى، ولا شك في أنهما يشاركان في الوظيفة «المخاضيّة». وفرضت الصورة نفسها؛ فصار اتساع الخصرين عند المرأة وعرض الحقوين اللافت يركّزان على المنطق العضوي وعلى المنطق التجميلي: «هناك علاقة وثيقة يصنعها الإنجاب والجمال معاً»[72]. ويجب التنويه بظهور رسمين يميل المعين وشبه المنحرف فيهما إلى منطق فيزيائي على ما يبدو، منطق أكثر مركزية في واقع الأمر: أي الوظيفة المتباينة لجنس الذكور وجنس الإناث، مع العلم أن الثاني معدّ فقط للإنجاب.

وبشكل متقارب، لا بل بشكل شامل، عمقت الرؤية الوظيفية صورة القدّ واستداراته.

هذه المراجعة للسكونية النسائية جرّت أيضاً مراجعة للدينامية: فطريقة المشي تتحوّل بحسب تباعد الخصرين، وتختلف أشكال التنقل بحسب انحناء عظمتي الفخذين: «إن تباعد الساقين قد يكون سبباً يدفع المرأة إلى إمالة جسدها من جهة دون أخرى عندما تمشي، خلافاً للرجل»[73]. فالحوض الواسع يؤدي إلى مشية «مترجرجة»[74]، كما قال كامبير، وإلى مشية متباطئة ومنمقّة. وأضاف روسّو شيئاً إلى هذا الإثبات، فقدم رؤية أنثروبولوجية موسعة، فقال إن المشية المنقبضة للمرأة قد تمنعها من الهرب، وتسهّل تبعيتها وخضوعها: «النساء لم يخلقن للركض؛ وعندما يهربن، يتمّ القبض عليهن بسهولة»[75].

ونرى كيف أن عصر الأنوار قد ابتكر هنا منطق الجمالية النسائية ومنطق السلطة الذكرية. الهيكل العظمي فرض إذا أوامره: قد يكون القَدَر الوحيد للمرأة هو أمومتها. وهذا الأمر يحط من شأن طرق التفكير الأخلاقية القديمة المتعلقة بدونية المرأة ورقّة طبعها وضعفها الداخلي، ويشرعن تبعيتها بسبب الطبيعة و«الوظائف». قد لا تستطيع المرأة أن تجابه الأشياء لأنها حصراً مسؤولة عن الإنجاب والتربية. وقد لا تستطيع أن تشارك في الحياة العامة، كي تتمكن من جعل الطفولة والحياة الخاصة تزدهران. لا شك في أن هذا البرهان جديد واقتحامي: فالمرأة قد تكون «مساوية» للرجل و«مكافئة» له في مسؤولياتها؛ ولكن النتيجة تبقى تقليدية: فالغاية من جسمها وشكله، وحتى جمالها، تبقيها خاضعة للسيطرة[76].

هذا التفكير ترك أثره، وكان مجدّداً، رغم محدوديته؛ هو تفكير مثقفٍ متبحرٍ في مختلف فروع المعرفة لدرجة أنه لم يفرض نفسه هنا على الثقافة الشعبية التي بقيت تقليدية جداً. وظهر هذا الأمر في مثال درسته كثيراً سيلفي ستينبرغ (Sylvie Steinberg) وتعلق بنظام الحكم البائد[*] (l'Ancien Régime): وتمثّلَ في انخراط بعض النساء في الجيش، فلبسن ثياب الرجال، ونتج ذلك من خطأ وقع فيه الرقيب الأول الذي جنّدهن. ولمدة طويلة لم يُشتبه بهوية هؤلاء النساء ولم يتم التساؤل حول اختلافهن الجسدي. اليقين الوحيد هو جلافة السحن التي يُفترض فيها أن تدل على الذكورة، وهي برهان قديم يعود إلى القرون السابقة. لماذا «نتحقق» من الاستدارات عندما تكون

(*) استعمل عبارةَ [النظام البائد] لأول مرة عام 1789 عددٌ من ممثلي [الجمعية التأسيسية] بعد اندلاع الثورة الفرنسية للدلالة على النظام الملكي الذي بدأ بهنري الرابع (1589) وانتهى بلويس الخامس عشر (1789). وأعاد استعمال هذه العبارة عدد من مؤرخي القرن التاسع عشر، ولاسيّما توكفيل في كتابه **النظام البائد والثورة**، 1856.

شناعة الوجه هي القسمة والنصيب الوحيدان تقريباً؟ هذا ما كشفته مادلين كيليران (Madeleine Kellerin) مثلاً بعد أن خدمت في الجيش سنوات عديدة في منتصف القرن الثامن عشر، من دون أن ينفضح أمرها: «لقد نالت مادلين من السماء وجهاً مناسباً جداً لننكرها، نظراً إلى بشاعتها الشديدة... مما جعل منها جندياً باسلاً وقبيحاً في آن»[77]. وهذا ما حصل أيضاً لمارغريت غوبلر (Marguerite Goubler) التي انخرطت في فوج الخيّالة عام 1760، ولم ينفضح أمرها كامرأة إلا بعد مدة طويلة: «قامتها وتقاطيع وجهها قوية جعلتها تُقبل كفارسة في فوج بريجيدوس[78] (Pregedus)». الوجه القاسي والقوة البارزة للأعضاء جعلت مجمل هيئتها تميل نحو المذكر: إن التحقيق في الأشكال لم يخضع لتفكير حصيف.

ولكن في نهاية القرن تم التمحيص في الوضع «الجسدي»: فشارك «ضبّاط الصحة والأطباء والجرّاحون» في «مجلس التجنيد»[79]. وتوضّح تصنيف الإعفاءات، فضمّ ما يلي: «عيب في القامة»، «تشوّه واضح»، «عاهة»، «بتر»[80]، مما أكد المسيرة الطويلة لوعي الأشكال. وتغيّرت طريقة الاستنكار تغيّراً جذرياً في التسعينيات من القرن الثامن عشر بالنسبة إلى النساء المقنّعات. فلم يُشجب كثيراً لأنه خرق للنظام الإلهي للجنسين، بل لأن فيه ازدراء لمهمة ولمسؤولية معينة، ألا وهي الإنجاب. وعند انخراط هؤلاء النساء بالجيش، فإنهن يرفضن واجبهن الأول. وكلهن أخطأن، وحتى الأكثر «وطنية» بينهنّ، إذ صرّحن على أنهن بفعلهن هذا أردن أن يؤكّدن «انتماءهنّ إلى جماعة المواطنين»[81]. ويكمن خطأهن في تجاهلهن النظام الفيزيولوجي، ورفضهن مهمة معينة، ونسيانهن وظيفة محددة: ألا وهي الإنجاب والتربية.

دور الأم هو الدور الأول الذي تمّ تفضيله حتى في عرائض

النساء المنتميات إلى الطبقة الشعبية اللواتي شدّذن على الأمومة[82]. فتغيّر انتماء الجمال عندئذٍ، ولم يعد «لإمتاع الإنسان المتعب والضجر»[83]، كما ورد في أمهات الكتب إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر، بل هَدَفَ إلى جذب ذلك الإنسان وتأبيد النوع البشري، كما ورد في خطابات ثوار «الجمعية التأسيسية» الذين ركّزوا على قانون الدم وليس على قانون الله[84]، فقالوا: صحيح أن الجمال «خص المرأة» ولكنهم ذكّروا «بتكاثر النسل»[85]، فالملامح الجسدية جذّابة، ولكنها تهدف إلى تأمين النسل والصحة.

هل أصبحت القامة أكثر حرية؟

هناك تأثير أخير مارسه ذلك الحرص على الذرائعية وعلى الوظائف الجسدية، وتمثَّل بضرورة التنديد بالأشكال الإكراهية وبالاستدارات المضغوطة بشدة وبأشكال الجمال «المفبركة». ويجب القول إن تلاقياً صامتاً قرّب بين الأهمية المعطاة للوظائف العضوية وبين الارتياب من أشكال القمع التي ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر: فوجب على لعبة الأعضاء أن تصبح أكثر حرية. مما أنعم النظر في التصرف وفي الحرص على طاقاته الخاصة، وفي التلميح إلى حركياته. هذا في حين أن الصور الأيقونية بدت دائماً أقل تشابهاً مع المظاهر وحدها، كما كانت في القرن السادس عشر[86]، بل صار لها تشابه مع كتل ذات نزوعات مشتركة. فوجب على الجانب الوظيفي أن «يسلِّم»: وهذا لا ينطبق فقط على تناسق الأجزاء في ما بينها، وإنما على تحقيق ارتياح وتأمين طريقة تواجد وحركة أكثر تحرراً تدفع ـ في هذه المناسبة وعلى صعيد آخر ـ إلى استشعار الصورة المستقبلية للمواطن.

وصارت الأدوات أول الأشياء المعنية، لا بل أصبحت رمزاً:

كالسراويل والمشدات والأجهزة الضاغطة تقليدياً على الصدر والجذع. وأدى التحرر منها إلى أشكال أخرى من الانعتاق. وأصاب النقدُ الجسم والجمالية في آن: «كثيرة هي أعالي الأجسام المستعارة والموضوعة فوق أنواع من الأبراج البيضاوية الشكل»[87]، وكثيرة هي السيقان التي تشبه «أشجار برتقال مزروعة في علب»[88]. وعندما فقد أعلى الجسم ـ بعدما شُدَّ بإفراط ـ وظائفه، فقد أيضاً جماله. وراحت الحرية الصامتة تهتم بالقامات، لعلّها تجعلها لدنة ورشيقة.

وتم التخلّي أولاً عن مشدّات الأطفال التي درسها المؤرخون[89] بتمعّن: ففاني (Fanny) وأشيل (Achille)، وهما بنت وصبي أخذا كمثال في لوحات **بناء البدلة** (*Monument du costume*)، وهو ألبوم فاخر صدر عام 1773، ولم «يوضعا في القالب قط»[90]. وتوقف الكاتب مليّاً عندهما، قال: «اعتنت الطبيعة وحدها بقامتهما، جسمهما جميل وصحتهما جيدة»[91]. لقد تغيّرت الأشكال الكثيرة عند الأطفال: فتحرر الصدر، وصارت وضعية الجسم أرشق، والحركات أكثر حرية. وأوضح ألفونس لوروي (Alphonse Leroy) ذلك في نهاية القرن، إذ قال: «أفحص الصدر وشكله وأخمّن العمر الطبيعي لهذا الطفل»[92].

ومع ذلك استمر المشدّ النسائي[93]، ولكنه تعرّض للتغيير. وترك النقد آثاره. ففي عام 1770 أوصت جريدة **لافان كورور** (*L'avant-coureur*) بوضع المشدات اللبّادية التي كان يبيعها جيرار، وهو خياط من مدينة رانس (Reins)، لأنها اعتبرت «أكثر خفّة وراحة»[94]. ووصفت مجلة **لو كابينيه دي مود** (*Le cabinet des modes*) مشداً مصنوعاً من التافتا ومن دون أسلاك، وبألوان متعددة كالوردي والأزرق والأخضر[95]، وهو أشبه بصديري. وعام 1770 وجدت فرانسواز فارو ديجاردان (Françoise Waro-Desjardins) في

رعية جينانفيل (Genainville) الدينية الواقعة في قلب منطقة فيكسان (Vexin) ثلاثة مشدات لكل امرأة في أوساط العمال اليدويين، و3,3 في أوساط الصنّاع، و2,6 في أوساط الحرائين. ولكن الإتقان والكمية تغيّرا بعد 1770: فكان وسطياً لكل امرأة 1,3 صديري في أوساط العمال اليدويين، و3,5 في أوساط الصناع، و6 في أوساط الحرّائين[96]. وتجدّدت التعريفات أيضاً. فعام 1793 ادّعى **القاموس الفرنسي الجديد** (*Nouveau dictionnaire français*) أنه سجّل «الكلمات المعتمدة في لغتنا منذ سنوات عديدة»، وأكّد التغيرات المنتظرة من المشدّ فقال: «إنه لباس مصنوع عادة من القماش المدروز، ومن دون أسلاك معدنية، تضعه النساء عندما يكنّ في ثياب البيت»[97]. لقد تراجعت الصرامة. وشاء الجمال أن تكون الأعضاء أكثر نشاطاً وأن تقوم بحركات أرشق.

وأصبحت الأشكال العامة للمظهر معنيّة هي أيضاً. ألا يستهدف هذا المشروع المتساهل إلى أن تتلامس معالم الجسد مع معالم الفساتين، مما يرفع من شأن جمالها؟ فأقمشة الموسلين والشاش والشيت و«التافتا الناعم»[98] استعملت بالتحديد لتتماشى مع الاستدارات؛ وشدّدت جريدة **لارليكان** (*L'Arlequin*) في نهاية القرن قائلة: «تستوجب الموضة أقمشة ترسم أشكال الجسد»[99]. ولم تعد الطارات المعدنية التي توسّع الفساتين، كما نشاهدها في لوحات كويبل (Coypel) أو فاتو والتي رسمت عام 1730، إلاّ رسوماً تثير الضحك لأنها تخلط بين القامات وبين «الذباب الذي يحوم فوق العسل» كما قال ريتيف دو لا بروتون[100]، ولأنها تشبه «الأجراس الضخمة في الكاتدرائيات» كما قال لويس أنطوان كاراشيولي[101] (Caraccioli). وتطرقت السرديات لهذه الفساتين. فلوحة ماري أنطوانيت مرتدية الموسلين الأبيض «المشدود على جسمها»، كما

رسمتها إليزابث فيجيه لوبران (Elisabeth Vigée-Lebrun) وعُرضت في معرض 1783، تشير إلى استدارات لدنة؛ وهذا ما أتاح لبعض «الخبثاء» بأن يتهكموا قائلين: «لقد تركت الملكة نفسها تصوّر وهي بقيمص النوم»[102]. وهكذا تغيرت النظرة إلى القامة، فصارت أشد توحيداً وأكثر تحرراً.

ومع ذلك نرتكب خطأ فادحاً إنْ رأينا في هذه الإرادات الوظيفية انتصاراً للاستدارات الجسدية التي راحت تلامس الأردية. ومثلاً لا تقدم قامة ماري أنطوانيت، التي عُرضت في صالون عام 1788، هذه الصورة: ذلك أن أسفل جسدها يضيع في هذا المدى الفضفاض السفلي الرحب الذي يوضّح المقولة التقليدية حول العلاقة بين أعلى الجسد وقاعدته. وحتى فساتين «البساطة»[103] التي اعتبرت أكثر تحرراً، بقيت تضيع في طيّات كثيرة جداً. ومشروع «العودة إلى الطبيعة»، وهو مشروع «تكيّف الحرير مع الجسد»[104] قد تأكد من دون أي شك بجلاء غير مسبوق حتئذٍ، ولكنه ترك أسفل الأعضاء تسبح في مدى فضفاض مبهم، وبقيت رؤية «الطبيعي» هنا خاصةً، ومرتبطةً بتاريخ معيّن. ولم يتعلق الجمال اليومي حتئذٍ بجمال أعطاف الجسد.

وظهرت معارضة مؤكدة على تحرير واستقامة الأقسام السفلية من الفساتين كما كشف النقاب عنه، أكثر من أي مصدر آخر، كتابُ **يوميات السيدات والموضات** (*Journal des dames et des modes*) الذي صدر في بداية القرن التاسع عشر، إذ قال: «لا يستطيع الحياء أبداً أن يطالب النساء بأن يوضعن في جعبة: فمثل هذا المسعى لا يخدم إلا البشاعة والتشوّه»[105]. وظهرت مقاومة غامضة أكدها استخدام المرايا بطريقة معينة، وأوضحته تلك الصور العديدة «للمرأة أمام مرآة زينتها» مثلاً، وعكست هذه المرآة الرقيقة الزجاج

والمستديرة الشكل الوجهَ أو أعلى الجسد فقط؛ وبقي أسفل الفساتين منوطاً بشيء من المظهر الجانبي التقليدي وغير التشخيصي؛ كما أوضحته أيضاً الصور الماجنة لنساء يقارنّ أمام المرايا حجم أثدائهن[106]، كما ظهر ذلك في اللوحة النقشية التي صنعها جانينيه (Janinet). ولا تظهر هنا أيّ مرآة طولانية يمكنها أن تعكس الجسد بكامله. ذلك أن مرايا التزيّن بقيت «متوسطة الحجم» ولا تتجاوز «18 أو 20 بوصة في علوها» (أي ما بين 45 و50سم)[107]. وكانت المرايا العالية نادرة جداً. وعام 1741 اعترف فيليمون لويس (Philémon Louis) - وهو أخو جاك سافاري دي برولون (Jacques Savary des Brulons) الذي أتمّ العمل في **قاموس التجارة** - بإعجابه بمرآة طولها 100 بوصة (2,5م)، وصنعها بإتقان حرفيون من البندقية. ويجب القول إن المرآة بقيت بعيدة عن متناول المداخيل العامة: كانت المرآة الواحدة تكلف حوالي 3000 ليرة، في حين أن الطبيب الجراح في مستشفى أوتيل ديو لم يكن يقبض أكثر من 200 ليرة في السنة[108].

وكان من النادر جداً أن يتمرأى المرء بكامل جسمه في عصر الأنوار؛ مما يؤكد كم أن الحصول الشخصي على قدّ ممشوق، وكم أن المشاهدة العامة للاستدارات الوظيفية أو الطبيعية، يجب التعامل معها في القرن الثامن عشر بحذر. وكان على سنوات الذروة في هذا القرن، وعلى النجاح المتنامي للزجّاجين الفرنسيين، أن يصنعا تلك المرايا المتحركة العالية أو البيضاوية «لتتصدّر مقصورات النساء»[109]، متيحة الفرصة للسيدات الراقيات «أن يتمرأين على هواهنّ من أخمص القدمين إلى قمة الرأس»[110].

ومهما يكن من أمر، بزغ حلم في نظريات الجمال غير القسرية والحركية على ما يبدو في مجتمع عصر الأنوار: وهو تعارض المجتمع الناشئ مع المجتمع القديم، وتحويل المظهر، وبذل

الجهود، ورفض «الهندام» الأرستقراطي القديم الذي اعتبر شديد التكلف، إن لم نقل شديد الجمود. والإحالة إلى النشاط، وإلى تمثيل أكثر تحرراً للوظائف، فتحت درباً طويلاً.

الفصل الثاني

جمال الفرد

إن الأشكال الأكثر حرية، وإن التنديد بأنواع الإكراه، تفترض أيضاً اهتماماً أكبر بخصوصيات كل شخص، ولاسيّما بتلك التي تهدف إلى الانعتاق والفردانية. يُعتبر القرن الثامن عشر قرناً تنامى فيه الفرد. ويُظهر ذلك تواتر رسوم البورتريه للنخبة الباريسية في السجلات بعد الوفاة: فبعد أن كانت 18 في المئة في القرن السابع عشر، بلغت 28 في المئة في القرن الثامن عشر، مع العلم أن الصورة الدينية انحسرت كثيراً (إذ هبطت من 29 في المئة إلى 12 في المئة)[1]. ويُثبت مضمون رسوم البورتريه ذلك أيضاً: فتناقص مضمونها الرسمي، وراحت تتخللها مؤشرات فردية وخاصة. وهذا ما كشفت عنه لوحة السيدة ديبيني (d'Epinay) والتي رسمها إتيان ليوتار (Etienne Liotard) عام 1759: وفيها يميل الرأس، وأسفل الوجه يستند إلى اليد، والأنف يشمخ، والعينان تعبّران عن التساؤل وبالكاد ترتفعان[2]. وفي لوحات غروز (Grouze) عن النساء، تريد كل إشارة أن تعبّر عن «البساطة» و«الإلفة» والحميمية[3]. وكل هذه اللوحات تتكلم عن «اقتناص هوية فريدة»[4]، وكلها تؤكد الاهتمام بالخاص. وبتعبير آخر، بَطُلَ اليقين المرتبط بجمال مطلق.

هل تفردن الجمال؟

أشادت **موسوعة** ديديرو بهذا التنويع الرائع لملامح الوجوه: «فمن أصل آلاف وآلاف من الأشخاص نكاد لا نرى شخصين يشبهان بعضهما»[5]. وادّعى علماء الفراسة، ولاسيّما لافاتير، بأنهم وجدوا أشخاصاً متمايزين و«مبتكرين» تجاوزوا الأشكال المذكورة تقليدياً: «جميع الوجوه، وجميع الأشكال، وجميع الكائنات تختلف في ما بينها، ليس فقط في طبقاتها وأنواعها وأجناسها، وإنما في فردانيتها»[6]. وتغيرت ممارسات الفراسة فعلاً حوالي عام 1780 مع لافاتير الذي لم يعد يطبّق نموذجاً خارجاً على الوجه، أي وجه الذئب أو الجمل أو الطير الكاسر أو الحمل، كما فعل ذلك بورتا[7] (Porta) في القرن السادس عشر، بل راح يتفحص الأشياء انطلاقاً من الأفراد. ونظر إلى الأشكال على أنها «حالات»: فدرس بالتتالي «خمسة وعشرين رأساً» و«خمسة رؤوس» و«اثني عشر رأساً»[8]. وعرف لافاتير أن ينظر إلى جمال من الجمالات على أنه مبدأ تجسيدي، فنظر إليه من خلال بعثراته، واحتمالاته؛ مما عزّز موضوع المحسوس والعفوي[9]، حتى إذا لم يتخلّ هو تماماً عن فكرة الجمال المثالي.

إن ردّ سان برو (Saint Preux) على اللوحة المأخوذة لجولي (Julie) في رواية **هيلويز الجديدة** (*La Nouvelle Héloïse*) (لروسو) احتلّ مركز الصدارة في هذا التساؤل الأول عن جمالية الفريد. لقد تذمّر سان برو من أن الفنّان عجز حتماً عن استحضار عواطف جولي. وتذمّر بخاصة من الأسلوب الأكاديمي في اللوحة، وأسف لغياب الخطوط التي تفرّدت بها المرأة الشابّة، ولغياب الروعة التي استأثرت بها كلّها والتي تحررت من القواعد: ذلك أن الفنّان «لم يلاحظ ذلك النتوء الطفيف الذي يفصل الذقن عن الخدين فيجعل

استدارتهما غير منتظمة وأكثر روعة»[10]. ولم يلاحظ الندبة التي تحت الشفة، ولا خطوط الأوردة الموجودة في أطراف الجبين. لا يركز عاشق جولي كثيراً على الوجود المثالي للجمال، بل على الحضور الفوري، ولا يهتم جداً بما يصنعه المحسوسُ بل بما يجعل الحيّ حياً. لا تستطيع القسمات أن تتلاشى أو أن تجدّد تشكيلها: «لا أعشق فقط جمالاتكِ، وإنما أعشقك أنت بكاملك، وكما أنتِ»[11]. لا يمكن فصل الجمال عمّا يعبّره الإنسان.

ينضاف التقدير الذاتي للمراقب، وهو التقدير الذي يُسلمه لحساسيته الخاصة[12]، إلى فرادة ما نراقبه، تلك الفرادة التي تعبّر عن فردانيته بكاملها. فلنظرة جولي مثلاً سفحٌ شخصي لا يمكن اختزاله، و«رقّة»[13] غريبة أضاع الفنّان «رهافتها»[14]. وفي القرن الثامن عشر اغتنت هذه المقولة الأخيرة بسِمة صريحة: ذلك أن النظرة لم تعد انفتاحاً للروح فحسب، كما كان الحال في القرن السابع عشر[15]، بل صارت فرادة وصدى خاصاً يعبّر عن جوّانية لا تتأتّى إلا لصاحبها. وهذا تثمين كبير لنظرة تيريز في كتاب **الاعترافات** (*Les Confessions*) (لروسو): فهي نظرة «نابضة بالحياة ووديعة لا مثيل لها قط في نظري»[16]، وانفردت أيضاً تلك السحن المختلفة: سحنة السيدة ديبيني التي «تكمن روعتها»[17] في عينيها، وسحنة السيدة دو بومبادور (de Pompadour) التي اعتبرت «فريدة من نوعها»[18]. وتفرْدَنَ ما يكشفه النظر، فجمع ـ أكثر من أي وقت مضى ـ بين التميّز الذي لا يمكن اختزاله لدى شخص ما وبين جلاء جماله في آن.

فنّ الفردنة

أظهر تجديد التقنيات الذي طرأ على اللوحة مدى التغير الحاصل. وشيئاً فشيئاً تم التخلي بخاصة عن المبدأ التالي: المبدأ

القائل برسم مسبقِ البناء للوجه، بأطرافه ودوائره المثبتة على اللوحة لتأمين انتظّام السحنة ولإرشاد الريشة بشكل أفضل. ولم يعد هذا النمط القائم على الهندسة المُغْفَلة وعلى الخط العام إلاّ مفتعلاً. وظهرت مصادر جديدة للوحة: فلم تعد قائمة على الشكل الإهليلجي أو البيضاوي، الذي منهجه منذ مدّة طويلة كلٌ من بيارو ديللا فرانشيسكا (Piero Della Francesca) وإرهارت شون (Erhart Schön)، بل صار يعتمد على الخط الفوري الذي ينساب بعفوية، وعلى حبكة مستوحاة من الحاضر، ومن الحاضر وحده. وهذا ما دعا إليه كونستابل[*] (Constable) مثلاً عندما طلب من الرسّام أن ينسى - قبل أن يضع ترسيمته - «أنه شاهد لوحةً في حياته»[19]. وهذا أيضاً ما ألحّ عليه روسّو عندما طلب من إميل (Emile) أن ينجز خطوطه ورسومه بحسب الطبيعة: «أريده أن يتعوّد على مراقبة الأجساد وألاّ يعتمد على التقليد الخاطئ وغير الواقعي»[20]. وعرف غومبريتش[**] (Gombrich) أن يشدّد على أهمية هذه القطيعة، بحيث جعلها «معضلة الفن الحديث»[21]، لأنها تجابه جمالاً لم تعد أنماطه محددة حتماً.

وتميّز دور الكاريكاتور في أبحاث تذويت الأجساد. فمثلاً سعت محاولات ألكسندر كوزين[***] (Alexander Cozens) عام 1778[22] إلى تبديل الوجوه بشكل طفيف انطلاقاً من المعيار المرعي ليجد

(*) جون كونستابل (1776 - 1837) رسّام لندني اهتم كثيراً برسم المناظر الطبيعية وحرص على رسم السماء كجزء من هذه المناظر.

(**) إرنست غومبريتش (1909 - 2001) منظّر ألماني/ إنجليزي لتاريخ الفن؛ وأهم كتبه تاريخ الفن 1950، الذي تُرجم إلى لغات عديدة.

(***) ألكسندر كوزين (1717 - 1786) رسام روسي أقام في روما ولندن ودرّس الرسم، وكان يرسم في الهواء الطلق، كتب مجموعة كتب حول الفن.

«سمات» وليس ليجد أنماطاً أو عواطف لاهبة كما فعل لو بران[23] (Le Brun)، وإنما ليجد ملامح خاصة. وكتاب **قواعد لرسم الصور الكاريكاتورية** (*Règles pour dessiner des caricatures*) الذي ألّفه فرانسوا غروس (François Grose) عام 1788 يمايز بانتظام بين الفروق والخطوط الصرفة للجمالات «الأكاديمية» ليخلق «التعبير»[24]. وخضع التغيير لتوجيه معين: ذلك أن الكاريكاتور «المفرط في واقعيته وتعبيره»[25] كشف ـ وحتى عندما أحرز النجاح ـ نجاحَ بحثٍ يدور حول الفردية.

في القرن الثامن عشر تعزّزت حركة مزدوجة: التعلق بجمال نوعي، مع رؤية قامة شاملة بتوازنها وخصريها، وأعلى جسمها وحركاتها اللدنة؛ والتعلق بجمال الفرد، مع رؤية الفرادة التي لا تُغلب، ومع مؤشراتها، ومع ذلك الظرف الفريد دائماً الذي يجسّد الجمال.

تصفيف الشعر «لإصلاح شأن»[26] الرؤوس

تعاملت الشخصنة أيضاً مع الافتنان، فغيّرت طرق التجميل؛ وكان الرأس المعني الأول بذلك. وطالب مصنّعو الشعر المستعار في القرن الثامن عشر بأقلمة دقيقة لهذا الشعر المستجمع مع الأخذ بالاعتبار الشكل الخاص لرأس كل شخص. فيجب على السوالف وأشكال التجعيد أن تتماشى مع شكل الوجه. وأظهر ذلك كتاب **موسوعة الشعر المستعار** (*Encyclopédie perruquière*) الصادر عام 1757، فنوّعت النماذج ومحّصت «شتى أنواع الرؤوس»[27] ونمذجت التراصفات والإجراءات، وذهب بها الأمر إلى اقتراح حوالى خمسين نوعاً مختلفاً. ويجب الاعتراف بأن النتيجة بقيت متواضعة: فظهر كل وجه فيها كنموذج جاهز، الوجه «العابث»، «الصيّاد»، «المتقلب»،

«الكسول»، ولم يظهر الخيار الفريد. وهذا ـ بالمناسبة ـ ما أكد صعوبة «الشخصنة».

وبالمقابل عبّر الحلاقون بعد ذلك ببضعة أعوام تعبيراً قوياً عن هذا النشاط الصريح في الفردنة: فأكد موليه (Molé) في كتابه عن تاريخ الأزياء الصادر عام 1773 قائلاً: «إن عدد التجعيدات يكاد لا ينتهي»[28]. وفرض شكل الوجه للمرة الأولى ضرورة وجود «فن في الحلاقة»[29]: أي تثمين الوجه الذي يرمز إلى «الجنس اللطيف»[30] ومواءمة كل تجعيدة مع كل سمة. وكان لابدّ من نشوب خصومة بين الحلاقين وصانعي الشعر المستعار وصل سعيرها إلى برلمان باريس عام 1769 ـ وفيها طالب الحلاقون باعتراف رسمي، بعد أن كانوا يؤدون فقط أدواراً منزلية أطلقت عليها صفتان هما: «الحُجَريات» (chambrières) و«الزخارف النسائية»[31] (atourneresses) ـ حتى تأكدت فيها خصوصية واضحة تقول: «إن الجبين العريض نوعاً ما، والوجه المستدير نوعاً ما، يحتاجان إلى معالجات شديدة الاختلاف... ويجدر أيضاً التوفيق بين لون اللحم واللون الذي يفضّل اعتماده في المطابقة»[32]. وطالب الحلاقون بـ «فن متحرّر»، وهو مَلَكة تكاد تكون خاصة بـ «العبقرية»[33]؛ واختلف هذا الفن كثيراً عن «الفن الأدواتي» الأكثر رتابة؛ وزعموا أنهم حصروا فيه صانعي الشعر المستعار و«طرقهم اليدوية البحتة»[34]. وبصرف النظر عن التصنيفات بالطبع، انتصر الحلاقون بعد ذلك ببضع سنوات، إذ أنشأ لويس السادس عشر 600 صالون حلاقة عام 1777[35]. ومن دون شك، شجّع على تحقيق هذا النجاح تراجعُ استعمال الشعر المستعار في نهاية القرن الثامن عشر؛ ولكن مقولة «فن الحلاقة» فرضت نفسها، لاسيّما وأنها في اكتمالها ثمّنت بصورة مختلفة كلَّ شخص وكل سمة. وهذا ما أكدته بصورة أشد قوة «الحلاّقاتُ والنسّاجات

والمزيّنات» في مدينة روان، فذكّرن بأوضاعهن القانونية القديمة، وطالبن عام 1773 باعتراف نسائي بالمهنة أسوة بالاعتراف الذكري وركّزن على أن «جنسهن يملك رهافة أكثر إتقاناً في تفاصيل الترتيب، وذكاء أدق في ما يتعلق باختراع وتسوية المكملات التي تشكّله، وذوقاً أكثر رقياً في اختيار الزينة التي تُبرز الجمال من دون أن توقعه في التصنع»[36].

وجسّد عدد من المشاهير الجدد «صنّاع اللطائف الشَعرية»[37]، هؤلاء الذين رفعوا من قيمة عبقرية الحلاقة من أمثال: فريزون (Frison) وداجيه (Dagé) ولوغرو (Legros) ولارسينور (Larceneur)، وبخاصة ليونار (Léonard) الذي تميّز لدى ماري أنطوانيت قبل أن يلتحق بزبائنه في المهجر، والذي كتب مذكرات أشاد فيها بمهنته[38]. وأصبحت الحلاقة «تصفيفاً»، أي تقارباً بين «هيئة الوجه»[39] وافتنان الشعر.

اختيار اللون

طرح صانعو المستحضرات التساؤل نفسه المتعلّق بشكل الوجه في القرن الثامن عشر. ومثلاً كان يفترض في مستحضرات التجميل أن تتلاءم مع كل شخص: يجب اعتماد اللون الأحمر «الذي يعبر لك عن شيء»[40]، هذا ما أوردته الآنسة ديمييه دارشاك (Desmiers d'Archac)، وهي ابنة أخ بعيد لسان سيمون، ونالت الإعجاب في سنوات 1780 لأنها عرفت كيف توائم مستحضرها مع «ضوء النهار أو مع ضوء الشموع»[41]. و«الأحمر الدهني» الذي اقترحه السيد مورو (Moreau)، وهو تاجر خردوات بالجملة في شارع سان مارتان، في كتاب **إعلانات وملصقات ونصائح أخرى** (*Annonces, Affiches et avis divers*) الذي صدر عام 1770[42] وكشف النقاب عن تدرجات الألوان

الخاصة بهذا المستحضر أو ذاك: ستة تدرجات لونية مثلاً، بحسب الخلائط أو الضغط المنفّذ. وظهر اهتمام مشابه عند السيد دومسون (Domson): عشرة أنواع للأحمر يتم اختيار كل نوع بحسب ساعات النهار، وبحسب عمر المرأة والأماكن التي ترتادها[43]. ووُجد في كتب التجميل اهتمام مماثل بتدرجات الأحمر التي يتم اعتمادها بحسب البلدان[44]، في فرنسا أو إسبانيا أو البرتغال مثلاً... وبالتأكيد لم تكن هذه التفاصيل مهمة إلا إذا أكدت البحث عن تذويت معين: أي التعايش مع جمالات عديدة. ونجم عن ذلك الأثرُ الذي ضاعف عدد الألوان: «فكان اختيار الأحمر مسألة رئيسة»[45].

وهناك أسباب أخرى حبّذت التفاصيل: ضرورة التعبير عن الحساسية، أي جعل المشاعر منظورة. فكان لابدّ من ألوان أشد خفة وتدرجات غير صاخبة للإفصاح عن سلّم المحسوس الذي أثرى طيفُه كثيراً، كما رأينا. وكان على الرقّة أن تناغم بين البساطة والتعقيد، بفرضها الإقلاع عن فن التقنّع: ذلك «أن للصدق الفضل الأكبر في التبادل بين القلوب»[46]. وهذا ما عزّز في نهاية القرن إصرار ماري دو سان أورسان (Marie de Saint-Ursin) على التحفظ الضروري في الألوان، «هذه الأمور الدقيقة ذات المازجة الفنية الثرية بالألوان، لتبث الحياة في الوجه البشري بكامله»[47]. ونلاحظ هنا أيضاً القهر الذي شعرت به السيدة دو جنليس (de Genlis) التي اضطرت خلال سنوات 1780 إلى أن تلبس ثياباً حمراء «أغمق من الأحمر الذي كانت تلبسه في السابق»[48].

وهذا ما نقل الجدل الدائر حول مستحضرات التجميل إبان القرن الثامن عشر، وجعله يركز على موضوع الصدق: يجب أن يقل كذبكِ على الله وألا تكذبي قط على الآخرين. فقد يشكل المستحضر عائقاً أمام الشفافية الاجتماعية. وفي كتاب **إميل** نرى روسو يحظر

المستحضرات على صوفي إذ قال: «إنها لا تعرف من العطور إلا عطر الأزهار»[49]. ويحظره أيضاً على جولي قائلاً: «مستحضر وجهك موجود في قلبك، وهذا المستحضر لا يقلِّد قطعاً»[50]. ولا تجد فيه السيدة ديبيني إلا «العذاب» والزيف: بمعنى أنه «كذب يمتد طيلة اليوم»[51]. ولا يجد مونتسكيو فيه إلا شكلاً موحداً [ورتيباً]: «كل الوجوه هي هي»[52]، في حين أن الفردانية يجب أن تغلب.

ولكن الجدل المعارض للمستحضرات قد انزاح وضعف فصار استعمالها لا يثير الكثير من كلام الذعر. فتنوعت طرق الاستعمال وركزت على الطبيعي والمعبّر، وارتبط قبولها بظلال الفروق اللونية.

موافقة الأكاديمية

تغيّرت الأكاديمية هي أيضاً، ولكنها فرضت مراقبة أشدّ على المستحضرات، وفرضت سلوكاً مهنياً كبيراً على نشرها. وفي كلتا الحالتين ترهّف التنوع وتم التركيز على التذويت.

والدعاية الوحيدة التي أوردها كتاب **الإعلانات** (*Annonces*) الآنف الذكر تؤكد نشأة حذر خاص تمثّل بخبرة علمية لافتة: قال السيد كولان (Colin) إن الأكاديمية الملكية وافقت عام 1773، بناء على طلب رُفع إليها، على «الأحمر النباتي»[53] الذي صنّعه. وذكر السيد مورو أن عميد الطب وافق على «الأحمر الذي صنّعه لزوجة ولي العهد»[54] في التاريخ ذاته. وازداد فضح الآثار الضارة. فبعد أن قرأ غيتار (Guettard)، وهو طبيب الملك، مخطوط الطبعة الثانية لكتاب **العطار الملكي** (*Parfumeur royal*) عام 1761، أوصى بأن تحذف منه «المستحضرات التي يدخل فيها المَرْتَك وأبيض الرصاص والسليماني الأكال والشبّ وملح البارود»[55]. وفي عام 1773 أدان **قاموس الفنون والمهن** (*Dictionnaire des arts et métiers*) المساحيق

التي يدخل في تركيبها «الرصاص والإسبيداج وبلسم زهرة البزموت»[56]، واعترف بأنّ استعمالها قد قلّ خلال سنوات 1770: ولاسيّما الزِنْجَفْر، أي ذلك الأحمر الناتج من خليطي الكبريت والفضة الحية، وقد كفّ العطارون عن استعماله لأنه «ضار بالصحة»[57]. وكان **قاموس التاريخ الطبيعي** (*Dictionnaire d'histoire naturelle*) أكثر صرامة، إذ ركّز اتهاماته من طبعة إلى طبعة بعد عام 1765، فشجب المواد المعدنية، ولاسيّما أبيض البزموت، والتركيب الذي يدخل فيه الزرنيخ، والكوبالت، والفضة، وجميعها قادرة على «تشويه الجلد تشويهاً فادحاً»، وجميعها قادرة على الاندماج بـ «الأبخرة المسببة للّهب» الناشئة عن «المواد العطنة والمراحيض والكبريت والثوم المدقوق... إلخ»[58]. وراح «مخترعو» المستحضرات يكثرون من استشارة أكاديمية العلوم، بعد عام 1770. وأنشأ الملك فعلاً الجمعية الملكية للطب عام 1778 لتنظم كل رخصة تتعلق بـ «الأدوية السرية»[59]. فانتصرت في نهاية القرن المواد النباتية، لأنها اعتبرت «أقل خطورة»[60]: ففي «مواد الزينة النباتية هذه»[61] تمّ الحصول على اللون الأحمر من طريق الزعفران، وهو القرطم المستخرج من زهرته، بدلاً من الحصول على اللون الزنجفري من طريق البوزموت. ونشأت عن هذا التحول تلك الأصباغ الأكثر نعومة التي توفق بين الطبيعي وشكل الوجه.

ويجب القول إن الاهتمام المركز على تركيب المواد حفز انتباهاً أكبر لتنوعها. فالدرجات التسع للون الأحمر التي اقترحها **كتاب الروائح** (*Traité des odeurs*) لمؤلفه ديجان (Dejean)، والذي صدر عام 1777، تفترض إضافة متتالية قدرها نصف أونصة من مسحوق الطلق إلى كمية مماثلة من الصبغ القرمزي المحلول[62]: وهكذا تم ضبط التدرجات وتثبيتها. وصارت «المعايرة» المبدأ الأول. وهذا ما

أظهره بشكل أفضل كتاب **أشكال التقطير** (*Traité des disitillations*) للمؤلف ديجان نفسه، قال: «نعطي معايير العقاقير الآنفة الذكر بحسب الكمية المحددة، ويجب علينا أن نزيد أو ننقص منها وفقاً لكميات السوائل التي علينا تلوينها»[63]. هذا في حين ذكر **كتاب كيمياء الذوق والشمّ** (*Chimie du goût et de l'odorat*) الصادر عام 1755 لمؤلفه بونسيليه (Poncelet) عدداً من الكميات التي تؤخذ إما «حُزماً» أو «قبضات»[64]. وتباعدت أساليب المطابخ عن مستحضرات التجميل بشكل نهائي في نهاية القرن الثامن عشر. وانتصرت الأرقام والمكاييل في مستحضرات التجميل. وحوّل انطلاق الكيمياء المنتجات كما حوّل التذويت الممكن للمظاهر.

التجارة الممايزة

عزز التسليع الدؤوب أيضاً وضع المستحضرات إبان النصف الثاني من القرن الثامن عشر: فقل تصنيعها المنزلي وأصبح أكثر حرفية بسبب سوقها وموادها. فتراجعت الخلائط المعقدة المصنعة «بيتياً» في الغرف الخاصة السرية، كما ورد في مسرحية **المتحذلقات المضحكات**[65]. وللصيادلة والعطارين يَذْكر أفرباذين ليميري (Nicolas Lemery) أو بوميه (Baumé) كيف صارت تركّب الألوان الحمراء والبيضاء[66]. توسعت التجارة وصارت لها هرمية، وأقرّ العملاء والمتعهدون الصغار عندئذ أن البيع المتجول ينشر المواد الأكثر عادية: من مساحيق البودرة الضرورية للشعر المستعار إلى مراهم اليدين. وإفلاس الزوجين روييه (Rouillé) عام 1776، وهما من العطارين وتجار الموضات في فرساي ـ ودرستهما كاترين لانويه (Cathérine Lanoë) ـ كشف النقاب فعلاً عن إجراءات البيع الثاني المسموح به نوعاً ما ـ والتي كانت تدور في فلك العطار الكبير ـ وعن آثارها الاجتماعية: «البائعات قرب المغاسل»، «حلاقو النساء»،

«مصففات الشعر»، «الوصيفات»، «معلمات الخياطة»، «معلمات التفصيل»، «صانعات الفساتين»، كانوا أهم أشخاص لتصريف بضاعة الزوجين روبيه، وكلهم كانوا يبيعون على حسابهم المستحضرات والعطور[67]. وراحت الدكاكين المتواضعة والمهن الثانوية والمبادرات الفردية تروّج لهذه المواد بين شرائح المجتمع. وأدى الخدم دوراً مهماً أيضاً، فكانوا يشترون لحساب المعلّم ويقلدون تصرفاته وينشرون رموزه: ففي نهاية النظام الملكي البائد ظهر الوسطاء الثقافيون والخدم ـ كما بيّن ذلك دانيال روش (Daniel Roche) عندما درس ثيابهم الخاصة ـ فاعلين حقيقيين في نشر الاستهلاك بشتى أشكاله[68].

وتجلّى اللون الأحمر ومزاياه بخاصة «كسمة تعبّر عن المكانة والثروة»[69]. وبعد أن كان في بداية القرن قليل الحضور ويزج به في الأماكن الخلفية من الدكاكين، صار بعده ببضعة عقود متنوعاً يمايز تدرجاتِه وتأنقَه: فكان الأحمر «الناعم بامتياز» و«الناعم» و«الشائع» و«العادي»؛ وكلها كانت تباع بأسعار مختلفة، بحيث صارت عبوة الثمانين ليبرا بثلاثين قرشاً[70]. وهذا ما أكّده ميرسييه في وصفه مدينة باريس خلال سنوات 1780، قال: «المعلمات المخيفات للحّامين الفتيان كن يضعن أحمر الشفاه وهن يجلسن على أطراف الدكاكين، وكان أحمر كالدم؛ وكانت المومس الخفيفة في منطقة بور روايال تضع أحمر يميل إلى الوردي [. . .]. وكانت نساء البلاط من ذوات الشأن يدفعن ليرة ذهبية مقابل العبوة الصغيرة، والنساء المتميزات يدفعن 6 فرنكات، وموسات المجتمع الراقي يدفعن 12 فرنكاً، أما البورجوازيات فكنّ يضعن هذا الأحمر بحيث لا يلفت الانتباه ولا يساومن باعته»[71].

ويجب التشديد على انتشار الاستهلاك: إذ دفعت إحدى

الشركات عام 1780 مبلغاً وصل إلى خمسة ملايين للحصول على امتياز يخوّلها تسويق «أحمر متميز للشفاه»[72]. وقدّر **كتاب إعلانات وملصقات وآراء أخرى** أن عدد العبوات التي بيعت عام 1781[73] في المملكة بلغ مليوني عبوة. واقترح استحداث ضريبة (أو مكس «une ferme») على المستحضرات تدخل خزانة الدولة، على غرار الملح والتبغ، وتخضع للمراقبة: مراقبة المواد المستعملة فيها والأخطار الممكنة. لم تُفرض هذه الضريبة ولكن السوق فرض نفسه: ولم تعد كتب الجمال تتكلم إلا نادراً عن الأخلاط التي تصنّع بشكل فردي، بل دلّت على الأماكن التي تشترى فيها. وبالمقابل لم تُذكر التدرجات الصغيرة للألوان إلا في المواد الفاخرة؛ ويجب القول إن علامة التذويت بقيت علامة اصطفائية.

الفصل الثالث

اللحم المدعَّم واللحم المجمَّل

إن الفرادة في ممارسات التجميل إبان القرن الثامن عشر لم تتمكن من الاقتصار على استعمال المساحيق هذا، حتى إذا حبّذ **كتاب العناية بالتجميل** (*Manuel de la toilette*) الصادر عام 1771[1]، تطبيق هذه الممارسات على الوجه وحده؛ ذلك أنها ارتبطت أيضاً بالتخلي الجزئي عن حركات «التنقية» وحبّذت حركات «التمتين». وتغلبت «مقويات» الأعصاب على المشروبات التي «تطرح» الأمزجة خارجاً. وأدى انتصار المحسوس بخاصة إلى انتصار حوامله: كالألياف والشعيرات، وهي التي يفترض فيها أن تعرب عن تأثير هذا المحسوس وحدّته. وتغيّر تصور الجسد فشمل مجمل المرجعيات العضوية. وفرض نفسَه الاهتمام بالألياف وتوتُّرها و«درجتها»[2]، أي الاهتمام بتلك الرقة التي شاءها الناس أن تكون دائماً أكثر حيوية، فرض نفسه على التلطيف الوحيد للأمزجة، وأثار هذا ممارساتٍ اعتبرت «فاعلة»: كالحلم بطرق منشِّطة في المشي، والتعرض للطقس البارد والاستجمام؛ ومن شأن هذا كله أن يمتّن الجسد ويوفق بين التجميل والصحة.

تقوية الألياف

في هذه الإحالات إلى الألياف، فرضت بعض الصور نفسها:

التماثلات الكهربائية مثلاً، ما بين 1740 و1750، تماثل المجاري والتيارات والصدمات، جسّد الخيوط العديدة المتشعبة و«غير المرئية»[3] التي استمدت منها العوالم البيولوجية لهالير (Haller) وهولباخ (Holbach) وديديرو[4] وحدتها؛ فنشأ فضول متنام لدراسة الأعصاب وسورات الغضب والإحساس. وربما أثّرت الألّياف في أعماقها في مزايا الأجساد وأقامت «فرقاً مع الحيوانات»[5] ومع الطباع؛ وفي هذا «تنوّع ربطه علماء الفسلجة بالأمزجة»[6]. وربما أدّت الألياف أيضاً إلى التفريق بين الجنسين: ذلك أن «الليف أنحف عند المرأة وأصغر وأسلس وأمرن مما هو عند الرجل»[7]. وأضيفت إليها أشكال الوهن الممكنة، الأوهان النفسية المسببة للتوتر العصبي والأسى[8]. ولم يقتصر الأمر على «اللحم» الرخو، بل تم الاهتمام بـ «الأعصاب المتوترة» وبـ «التقلصات المتشنجة» و«التمزقات»[9]؛ وكل هذه العلل سببت الذعر للسيدة ديبيني في سنوات 1760 لأنها رأت فيها عوائق تحد من جمالها وتضرّ بصحتها.

وكرّس الخيط الليفي صورة الصلابة في جمالية الجسد، لا بل استدعى في القرن الثامن عشر كلمات تدل على أن هذا اللحم «صلب جداً ورقيق جداً وأبيض جداً»[10] كما ورد في **رواية الراهبة** (*La religieuse*) لديديرو في معرض حديثه عن تلك الراهبة. ووردت عبارة «صلب جداً»[11] في كتاب آخر لديديرو هو **المجوهرات النمّامة** (*Bijoux indiscrets*)، وفيه وصف ميرزوزا (Mirzoza)، وتكلم أيضاً عن «ذلك اللحم الأشد صلابة وحيوية والذي ينمّ عن تصرّف نشط»[12]، وهو لحم النساء في بداية البشرية اللواتي أمثلهنَ لاكلو (Laclos). وتأكّد يقين يقول: «إن الإفراط في الرقة يلحق الضرر بالجمال وبالصحة في آن»[13].

وكمن الخطر في المبالغة في «التسيّب». ذلك أن جميع أعضاء

الجسم تستطيع أن تتأثر به، وحتى أنحلها؛ ومنها تلك المناطق «المتعبة التي تقع تحت العينين»[14]، والتي ذكرها القاموس الضخم الذي وضعه جيمس (James). يجب على الألياف «أن تكون قوية ومطواعة ومرنة»[15]، ويجب أن «يشتد نابض ألياف الوجه لبث الحياة في كل خط من خطوطه ولزيادة جميع تعابير الوجه على الفور»[16]. ووجد عصر الأنوار في هذا الوصف المبسّط للألياف إحالات جمّة إلى الحيويّة، أي تلك الحيوية التي ينبغي على كل مجتمع حديث أن يتصورها ويسبرها.

«حمّامات الجمال»[17]

امتد الاهتمام بالألياف وبالمحسوسات إلى الاهتمام بعناصر الجو القادرة على تعديلها: وهي المناخ والهواء والماء. فالجسم المجمَّل هو جسم «محفّز». الهواء البارد وتأثيره في شد الألياف هو ما واجهته السيدة ديبينيه في الجبال السويسرية، بعد أن اتبعت حمية ترونشان[*][18] (Tronchin)، ورأت أن الهواء «العليل» يغذّي «البشرة البيضاء والحية»[19]؛ ونصح به أربوتنو (Arbuthnot) في أوائل الكتب الجامعة التي كرست «لآثار الهواء على الجسم البشري». وهذا بالمناسبة كشف الاهتمام بالبشرة وحالتها وصلابتها، وليس فقط بالوجه؛ ونشأ عنه اهتمام خجول بعلم المستحضرات بحيث يشمل مجمل أعضاء الجسد.

وفي نهاية القرن، اعتبر الماء وسيلة كبرى من وسائل العناية بالجسد. ولأنه «نادر»[20]، وصعب المنال على كثيرين، أصبح مع

(*) جان روبير ترونشان (1710 - 1793): سياسي سويسري من جنيف تصدى لروسو وانتقد كتابي **إميل والعقد الاجتماعي** في كتيّب هجائي عنوانه **رسائل مكتوبة في الجبل** وردّ عليه روسو بكتاب **رسائل الجبل**.

ذلك كحلم ارتبط بالرفاهية ورغد العيش. فاقترح بوكوز (Buc'hoz) في كتابه **العناية بالجسد من طريق النبات** (*Toilette de Flore*) الإقبال على «حمّام الجمال» الذي يمتزج فيه الماء بـ «الترمس ولسان الثور والمنثور الشتوي»[21]. وفي كتاب **التاريخ الطبيعي للمرأة** (*Histoire naturelle de la femme*) الضخم الذي ألفه مورو دو لا سارت (Moreau de la Sarthe)، اعتبر الحمّام المستحضَرَ الأول، وهو الوحيد القادر على أن يعيد إلى البشرة «ملاستها ونعومتها وبياضها»[22]. وأصرّ الكاتب على مفعوله في النظافة، ومفعوله أيضاً في «تقوية البشرة وإثارتها»[23]. وأراد أن يمتزج الماء بـ «المحفّزات»[24] وبالمواد التي تقبض النسج وتكثف الحياة. وفي الفترة نفسها حوّلت ماري دو سان أورسان كتابها عن الجمال إلى كتاب يتكلم عن مفعول الماء ولاسيّما الماء البارد، القادر على تنشيط القوى؛ وكرّست صلب كتابها لهذه القوى، قالت: «عندما تنشدّ الألياف، توفّر طاقة جديدة، فتتكثف جزيئاتها، شأنها شأن جزيئات الحديد المحمّى الذي يغطّس في الماء البارد»[25]. وعندما تتكثف الألياف: «يُبرِز الماءُ الجمال»[26]؛ وعندما يضع الماء المشاعر في مكان الصدارة، عندئذٍ «تنتعش الذؤابات العصبية وتبشّر بالشعور باللمس»[27].

في القسم الثاني من القرن الثامن عشر تكاثرت الأطروحات والكتب التي عالجت مسألة الاستحمام[28]؛ والمقالة الطويلة في **موسوعة** ديديرو تختصر هي وحدها التأثيرات الممكنة و«العديدة»: «كل ما يستطيع أن يحافظ على وضع معتدل للألياف وأن يرممه، وكل ما يستطيع أن يرخيها عندما تتوتر جداً وأن يشدها عندما تتهدل... يكون دواء ناجعاً»[29]. ويبدو أن العناية الصحية اكتشفت المفعول الخاص للحمّام أكثر من أي وقت مضى، ولكنها ربطته بتجربة غريبة، إن لم نقل غير معروفة: وهي مجابهة بيئة مربكة

ومعادية بشكل مبهم، والاتصال بعنصر غير مسيطَر عليه هو كناية عن مبدأ محيط ومقتحم. وتوقّفت المقالة عند تأثير الانفعال والصدمة، فضاعفت التجارب لتفحص تغير لون البشرة أو كثافة الإحساس، بحسب درجة الحرارة وتركيب الماء[30]. ودعت حساسية جديدة إلى الاستحمام، وذلك في عالم كان يفتقر كثيراً إلى مغاطس الحمّامات وإلى الغرف المخصصة لها: إذ كان الجو جو اغتسال جزئي وتطهر ديني وسوائل تنقل يدوياً. فكان الاستحمام مربكاً ومؤمثلاً ومحفوفاً بالأسرار.

ومع ذلك تمت بعض الإنجازات الفردية التي أُخذت فيها بالحسبان العناية بالجسم من طريق المستحضرات: فعام 1761 أنشئت مؤسسة فوق نهر السين سميت «حمّامات بواتيفان (Poithevin)»، وهي كناية عن مَركب طويل تتم فيه «حمّامات معدنية، إما طبيعية، وإما اصطناعية، بحسب تعليمات الأطباء»[31]. وضمت 20 أو 30 مقصورة، ووضعت مغاطس نحاسية في طرفي الممر الرئيس. ورأت جريدة **لافان كورور** (*L'avant-coureur*) «أن الترتيب قد دُرس بعبقرية»[32]؛ ورأت الجريدة نفسها أن دخول الحمّام يكلف ثلاث ليرات ـ وهو مبلغ «زهيد نوعاً ما»[33]، ولكنه يعادل ما يقبضه عامل يدوي لعدة أيام. وفي نهاية القرن أقيمت في سان لازار (Saint-Lazare) حمّامات باذخة مالت أكثر إلى الجمالية، وهي حمّامات تيفولي (Tivoli)، فكانت فيها «ظلال وارفة ومياه نافورية وهواء نقي ومتنزهات لطيفة ومساحات فسيحة ومقصورات عديدة»[34]. وكان فن الجمال يحلم بهذه الأشياء كلها؛ ونظر إلى الماء على أنها «ملاط عام للطبيعة ومزيل أكبر [للأقذار]»[35].

وفي القسم الثاني من القرن الثامن عشر تم اكتشاف العناية بالجسد من طريق السوائل، فدلّت الحمّامات التي نُصِح بها كثيراً

والتي لم تتعمّم كثيراً إلى تغير في الحساسية لا مراء فيه. فجسدت بطريقة ملتبسة أيضاً التوفيق بين العناية بالجسد والجمال النسائي. ألم تهدف إلى تعزيز عدد من الوظائف الخاصة جداً، كالخصوبة ورعي المواشي وتسمينها، وكلها وظائف خصّصها عصر الأنوار للمرأة مدّعياً أنه حررها؟ وتكلم العلمُ اللغةَ التي تكلمها علم الأخلاق في السابق: وتوجّه أساساً إلى «كائن ضعيف جداً وممتع جداً يجب توجيهه ومراقبته»[36].

الماشيات وبأيديهن عصيّ طويلة

لم ترتبط أيّ رياضة بتلك المشاريع التي حرّكت الهواء والماء، بل وُجد نشاط كان فعلاً بمثابة اكتشاف: ألا وهو المشي بخطى سريعة وبكل ما يحمل من توترات وصدمات، فجمع هذا التنزه القِدم والحداثة في آن. كانت الحركة في البداية «حرة وسهلة الأداء»[37]، حتى وإن انتقل التلميح بالقسر إلى موضوع انزياح الحوض عند المرأة و«التمايل» الذي يحققه[38]. وأصر كتاب **خزانة الموضات** (*Le cabinet des modes*) على «الاعتزاز النبيل»[39] الذي حل محل الوضعية الجامدة التي كانت في الماضي تركّز على الاحتشام والتواضع، فقال: «كوني واثقة الخطى، وتجرّئي على رفع رأسك»[40]. ولعبت المفردات لعبتها في الانعتاق والتعاظم المفترض عند المرأة. ولم تفعل النتائج فعلها على العضلات، بل على التموجات والإيقاعات. فأرادت الحركة أن تكون اهتزازاً. وأثارت التجمل من طريق الاهتزازات: «تلك الارتجاجات الصغيرة المتكررة»[41] التي تحرك الأعضاء. لأن المشي يؤدي إلى تعرّق بسيط ولأنه يحرك الألياف، فإنه يعطيها رشاقة وصلابة، حسبما نظر الإرهاص العلمي إلى هذا التمرين.

وفي نهاية القرن، صارت لتلك النزهات الصحية دلالاتها. فـ «الماشيات» المرتديات فساتين قصيرة والمتكئات على عصيّ طويلة، وصلن إلى لوحات الموضة[42]، وشكّلن تعارضاً مع صور النساء الجامدات الحركة سابقاً. فأطلق على الفستان اسم «الترونشين» (tronchine)، نسبة إلى مخترعها الطبيب ترونشان (Tronchin) الذي كان في جنيف يستقبل الجمهور الأوروبي المثقف؛ وصار للعكازات تجارها، وأبرزهم السيدة رينار (Renard) التي كان متجرها في شارع سان هونوريه، والتي أطلقت العديد من الإعلانات من طريق «الملصقات أو صفحات المتفرقات»[43]؛ وصار للنزهة طقوسها، وأبرزها «النزهة الصباحية» و«النزهة المسائية» اللتان ذكرهما وميّز بينهما كتاب **صرح الملابس** (*Monument du costume*) الصادر عام 1773[44]. وتوصلت النساء الماشيات بطريقة جديدة، وبفضل نشاط أعضائهن، إلى أسلوب مبتكر في اللبس والهندام، فقال الكتاب: «حان الوقت للنساء كي يتذكّرن استخدام سيقانهن ولماذا خلقت»[45].

بالتأكيد كان هذا المشروع متواضعاً، لا بل زهيداً، ونأى تماماً عن ترهيف العضلات، ولكنه قَرَنَ أكثر من أي وقت مضى إرادة التجميل بإرادة التمتين: يجب شدّ القوام، ودعم أشكال الجسم، وتعبئة الساقين والذراعين، وهذا ما أبرزته النساء الماشيات اللواتي صوّرتهن مجلات الموضة في نظرتها الجنينية والفريدة لحيوية المرأة.

وضعيات وتصحيحات

إن إرادة مراقبة الهندام وتصحيحه يوضحان بجلاء النظر إلى الحركة التي بقيتْ مبهمة إبان القرن الثامن عشر. كان أندري دو بواريغار (Andry de Boiregard) أول من اقترح عام 1741 عملية

«تقويم العظام»، بعد أن أحصى عدداً من التشوهات التي قلما أحصيت وجُدولت: «الخصر الذي يشبه تكويرة الملعقة...، الخصر المكتّل...، الكتفان المستديرتان...، التقعر...، الالتواء...»[46]. وفجأة كشف الجسد النقاب عن خطوط هائمة ممكنة. فالنظر المتمعن يضاعف التشوهات: تشوهات العمود الفقري والكتفين والساقين والقدم. ويقترح أندري أيضاً مجموعة من التصحيحات، هي كناية عن عالم متكامل من الأجهزة والعلاجات، ولكنه بالمقابل لم يذكر أي تمرين خاص: فنادرة هي الحركات التي توظف قوة عضلية معيّنة لتجليس الأعضاء المنفتلة، ونادرة كانت التعبئات المعيّنة للعضلات. هذا لا يعني أن أندري أهمل الحركة. لقد كان من أوائل الذين أظهروا فائدتها بمعزل عن المشدّ. فالحركة تفك التشنج، وتحرر الأعضاء المنتفخة والمتخشبة، وتمتّن الألياف وتقسّيها. إنها تحرّض اللحم وتشده وتوحّده. وتتيح التفكير في ترتيب يثوّر بنية الجسد: «كل شيء يجب أن يأتي من الداخل»[47]، كما شدّد أندري دو بواريغار، وكل شيء منوط بمبادرة الفاعل. فانقلبت الأسس التربوية، وتطلعت النظرة الجديدة إلى الانعتاق، أي أن عمل الإنسان على ذاته صار يوازي العمل الذي تمارسه النساء الماشيات في مجلات الموضة فيزداد جمالهن من جراء الحركة.

ولكن دور هذه الحركة بقي دوراً إجمالياً. ذلك أن أطباء النصف الثاني من القرن الثامن عشر ما فتئوا يكررون: «نعرف أن السبب الرئيس الذي يمّهد الطريق للتشوهات هو الهزال»[48]. ومع ذلك وجدت بعض الاستثناءات: فإذا كانت هناك كتف أخفض من الأخرى، اقترح أندري أن يوضع ثقل على الجزء المتداعي ليحفزه بشكل أفضل؛ وإذا كان هناك التواء فقري شديد التقوّس، فإن أندري اقترح بأن يميل المصاب إلى الجهة المعاكسة.

وبعد ذلك بسنوات سجلّت **موسوعة** ديديرو هذه الملاحظات وآلتها مزيداً من الأهمية. وفي عدد من المقالات المتتالية المتعلقة بأعضاء الجسم المعنية، أظهرت في المقابل كم تختلف رؤية هذا التجليس الأولي للأعضاء عن الحركات التصحيحية الآلية والمحلية. يمكن تصحيح الانحرافات، كما يمكن تصحيح الشمع الحار. وصُححت «الأعناق الغائرة»[49] بتخفيف ارتفاع متكآت المقاعد، وصححت الكتفان «الشديدا الميلان» بجعل وزن الجسم يُحمل على الساق المعاكسة[50]، وصححت القدمان المتجهتان إلى الداخل بوضعهما لساعات طويلة في المراقي الموجَّهة[51]. تمّ تجميد الأعضاء وتثبيت الألياف، في حين أن الحركات الإجمالية كانت تؤمّن التقسية وحدها.

جمال السكّان

في المقابل، قيست هذه التبدلات للمرة الأولى بحسب تأثيرها الجمعي، أي بحسب آثارها على السكان[52]. فتبيّن أن الجمال صار ملكاً لمجموعة بشرية لها حركاتها وعاداتها. وبالتالي استطاعت أكثر من أي وقت مضى ـ شأنها شأن التربية ـ أن تتغير هي وعاداتها ومعارفها، واستطاعت أيضاً أن تنمو وأن تتثقف جماعياً، كما استطاعت أن تنحدر وأن تتهاوى بسبب الإهمال.

وتؤكد ذلك نظرة ستيرن (Sterne) في كتابه الخيالي **رحلة** (*Voyage*) الذي صدر عام 1768. فبطله «زائر باريس» يأسف لمشهد عاينه، مشهد شعب مُعَتَّهٍ: وجوه ذات «أنوف طويلة، وأسنان منخورة وأفكاك منزاحة»، وأجسام «متشنجة وكسيحة ومحدّبة»[53]. فكل شيء هنا قبيح قبيح: قامات هزيلة وقسمات وجوه فقدت ملامحها. وكل شيء ضعفٌ بضعف: هيئات متهالكة ونمو متجمّد. ورأى الزائر عالماً

من المرضى والأقزام. فأشفق وتحرك وتساءل أيضاً: من أين تأتي هذه المثالب الغريبة وهذه الأجساد المقزّزة؟ وإذا بالنظر إلى المدينة يفرض بسرعة السببَ التالي الواضح وضوح الشمس: وهو الأماكن المتخمة وقلّة الهواء وضيق الشوارع. ففيها تخور قوى الناس وتتبلّد الأجساد وتصبح «نكرة لا تصلح لأن تتجاوز علو فخذ من الأفخاذ»[54]، شأنها شأن «أشجار التفاح القزمة تلك» بأشكالها المنكمشة والمقصوفة.

ولأن الرحلة هي رحلة خيالية بالتأكيد، ولأن الصور هي صور ساخرة قطعاً، فإن الحدث ظهر مع ذلك موضوعاً تناوله الأدباء والأطباء في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر: ومفاده أن الانحطاط في الأشكال البشرية مرتبط بالحداثة. وكلها تفسد بسبب الأخلاق [المنحلّة] والكسل، كما تفسد الأشكال الحيوانية التي درسها بوفون[55] (Buffon) بسبب وهنها وانقيادها، وإليها أضاف ميرسييه «الانحطاط»[56] الناجم عند الإنسان عن البغاء. فيتقاطع اليقين الجديد مع التاريخ الطبيعي: «الجنس البشري ينحطّ في أوروبا»[57]، «الجنس البشري انحطّ في فرنسا»[58]. راحت الأجساد «تتغيّر». وراحت الأزمان تنقلب. وتوقفت **موسوعة** ديديرو عند ظاهرة «تهجين الأعراق»[59]. وقامت بذلك خصوصاً لأن تعريف «الأعراق» بالذات يقتضي، لتوضيحه، أن يندرج في منظور زمني: «مقارنة الطبيعة اليوم بما كانت عليه في الأزمان الأخرى»[60]، كما يقتضي الاهتمام بالأشكال انطلاقاً من ديمومتها. والحال أن هذا الاهتمام قد يؤكّد التراجع: «جسدنا يسقم ويضعف ويفقد المقاييس الجميلة التي استمدها من الطبيعة»[61]. ونجم عن ذلك ـ والأمر مفيد للجميع ـ توظيف جديد له علاقة بالجمال.

وتمحورت صورة هذا الفساد حول أمرين اثنين: مسؤولية الدولة عن المصادر الجماعية من جهة، ومرجعية التقدم الذي يشمل ظواهر

التراجع والنهضة من جهة أخرى. والمقولة المجدِّدة بعد عام 1760 التي ركزت على التعليم «العام»[62] المرتجى، والمقولة المجددة التي ركزت على الصحة البدنية «العامة»[63] المرتجاة، عبّرتا عما يتوقعه الناس من الدولة، أي ضمان الرفاه والصحة، وليس فقط الحماية العسكرية والمادية وحدها. ونشأت عن ذلك فكرة نادت بالمقاييس الجسدية الجميلة المستمدة من المبادرات الجماعية: القوام المرتاح، أي قوام المواطنين في اليونان القديمة مثلاً الذي نشره أدب أسطوري اعتبره كوعد في نهاية القرن الثامن عشر[64].

وانضافت مقولة التقدم[65] إلى هذه التطلعات، وأرهصت مخاوف جديدة تقول: ماذا نفعل إذا ما انهار المضي قدماً؟ وإذا ما استوطن الخراب؟ خُمّنت التمايزات وبزغت الأمثلة: ومنها الضعف الظاهري لسكان المدن[66] مقارنةً بسكان الريف، في رواية **هيلويز الجديدة**[67] (*Nouvelle Héloïse*)، الضعف الظاهر لـ «أكابر القوم» مقارنةً بـ «الفرسان القدامى»[68]، في حسابات مونتيون (Montyon)، الضعف الظاهري للأوروبي مقارنة بالتاهيتي، في رحلات بوغانفيل (Bougainville) أو كوك[69] (Cook). ولم يعد الجمال مرتبطاً فقط بالأماكن والمناخات وخطوط الطول، ارتبط أيضاً بالعادات والتجاورات والأفعال.

وقد تزول الأشكال الجسدية إذا لم تستخدم وإذا افتقرت إلى الحِمْية أو إلى التوتر. وانتصرت الوظيفة هنا أيضاً: وحدها الحركات النافعة تستطيع أن ترقى بالجمال؛ أما الحركات الأخرى، الحركات المصطنعة وحركات المدن، فتستطيع معاكسته إلى ما لا نهاية. لا يوجد بين التاهيتيين إلا «رجل كسيح فقط»[70]، بينما يوجد عند الأوروبيين عدد من المدينيين «المشوّهين»: «كيف لا ينذهل الناس الذي يمسكون بزمام الحكم من التقائهم في كل خطوة يخطونها في باريس بالأقزام والمحدودبين والعرجان والمقعدين؟»[71]. وإذا بمشهد

العاهات الذي كان دائماً مشهداً عادياً في الشوارع والساحات والمدن يتحوّل فجأة إلى مشهد جديد ومذهل: يعود إلى ضعف غير مقبول وغير مراقب كما يجب.

إنْ نظر الرحّالة إلى الفلاحين وبعض المتوحشين كنماذج لجمالية مجدَّدة، لم يكن أهم ما في الأمر. الأمر اللافت هو الطريقة التي تحوَّل فيها هنا المظهر الجسدي إلى مؤشر يدل على أصل جمعي: «استكمال النوع»[72]، و«إثراء النوع»[73]، و«الحفاظ على النوع»[74]. إن التوق إلى آفاق اجتماعية غير مسبوقة، والتوق إلى مقاومة «الانهاك»، و«الانحطاط»[75] ركّز شيئاً فشيئاً بعد عام 1760 ـ 1770 على نداء يقول: «يجب تجديد المنبع الفاسد لأمزجتنا وعقولنا»[76]؛ ينبغي معارضة المجتمع القديم بمجتمع ناشىء، ويجب تبديل المظهر، وحشد القوى، ورفض الشعار القديم الذي اعتبر شعاراً مصطنعاً، إن لم نقل جامداً. وتمت المراهنة على طريقة في العيش تقول: يجب استبدال النموذج الأرستقراطي في الهندمة بنموذج أكثر فاعلية، ويجب جعل الوضعية والحركة كمؤشرين ينمّان عن الهمّة والصحة. وهذا الأمر نقل أيضاً وجاهة الأسلاف إلى وجاهة الأخلاف، ونبالة الآباء المثالية إلى نبالة متانة الأبناء. وكان هذا التغيير على جانب من العمق بحيث ارتأى رؤية متجددة للجسد والملبس والتربية: النهوض بالمظهر والجمالية كي يصبحا هاجساً لدى نظام الحكم.

وظهر أن العديد من مبادئ الجمال قد أفل نجمها في نهاية القرن الثامن عشر؛ فبرز مبدأ ـ فردي تماماً ـ ألا وهو مبدأ السمات والتعبيرات، ومبدأ آخر ـ جمعي بالأحرى ـ ركّز على الهيكلية ووصف الأعضاء. ولا يكمن السبب في أن هذه المبادئ غير موصولة في ما بينها، وإنما في أن الحساسية والشعور سيطرا في الحالة الأولى، وسيطرت العناية بالجسم وصحته في الثانية.

القسم الرابع

الجمال «المشتهى»

(القرن التاسع عشر)

مع الجمال الرومانسي، تم التعمق في الوجوه، وصارت العيون والشحوب تركز على نداء الروح وعلى التلميح إلى ما لا يمكن سبره. نساء أوجين دولاكروا (Eugène Delacroix) يحملقن في الغبش، ونساء غاسبار فريدريش (Gaspar Friedrich) يحملقن في اللامحدود[1]. وهيمنت سمة على جمالية القصيّ هذه، ألا وهي الجوانية.

ومع ذلك تبين أن الخراب البطيء الذي حل بالأشكال هو على جانب كبير من الأهمية في الجمال الذي عرفه القرن التاسع عشر. فمع تقدّم القرن حصل «القسم السفلي من الجسم» تدريجياً على مكانة لم يحصل عليها من قبل. وأتاحت أعطاف الجسد الفرصة لنفسها حضوراً أكبر: ذلك أن الجسد فرض الـ «تحت» شيئاً فشيئاً، إلى أن انتصرت في بداية القرن العشرين الاستدارات الجسدية التي تحررت من القسر الصارم واستسلمت «للبساطة» الظاهرية لأعطافها. وأصبح الوجود الجسدي أكثر «شمولية» من جراء ذلك، وتوجّه نحو جمالات أكثر حيوية وأكثر استطالة. فارتفعت الوجوه وتلدّنت. ويجب القول إن هذا الأمرُ هو الذي أتاح للمرأة ـ وبطريقة معترف بها وفعّالة جداً ـ أن تسكن الحيز العام.

ومن هذه الخطوط الجسدية التي أصبحت مرئية جداً نشأ يقين آخر: الاعتراف بالشهوة والصلة المفاجئة بين جمال نانا[2] (Nana) مثلاً - وهي شخصية إغرائية ابتكرها إميل زولا - وبين القوى الخرساء التي استطاعت إيقاظها. وهذا ما خلق مجابهة بين توصيفات الجمال والصعوبات الجديدة في التعبير التي صبت إلى لا نهاية مبتكرة: ألا وهي الرغبة الشعورية القصوى وغموضها - إن لم نقل أسراريتها - «والمغناطيسية» التي لا تستطيع الأشكال وحدها أن تستنفدها.

ولأن شهادات هذه الجاهزيات قد أعيد التعريف بها شيئاً فشيئاً تبيّن أن عمليات التجمّل قد أصبحت أكثر ابتكاراً إبّان القرن التاسع عشر، وأنها منهجت فناً كان يُتساهل فيه سابقاً، ونشرته على نطاق واسع ومنحته المشروعية. وهذا الأمر ارتأى «حقاً من الحقوق» كان من اللامعقول أن يفكّر فيه سابقاً: أي حق كل إنسان في الوصول إلى الجمال. وفي هذا الوصول، النظري حتئذٍ، وفي هذه الاصطناعية، يجب القول إن طريقة ابتكار الجمال هي التي تغيّرت.

الفصل الأول

الجمال الرومانسي

في البداية لم يقم الجمال الرومانسي إلا بإنماء معايير التميز الجسدي: فزاد الاهتمام بمفاعيل الجوانية التي تصل إلى الهاوية، وزاد الاهتمام بالأشكال والاستدارات. فصارت النظرة إلى الجسد أكثر ثراءً بالتأكيد، وأضافت عدداً من التفاصيل الجمالية والمؤشرات والكلمات.

تغيّرت القامات. وترك إهمال المعايير الأرستقراطية نتائج على أعطاف الناس في بداية القرن التاسع عشر: فصارت الخطوط والحركات مبتكرة، وصار الهندام أكثر براغماتية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التأكيد على الانعتاق أيضاً، حتى وإن بقي على مستوى الحلم أكثر منه على مستوى الإنجاز.

العيون واللانهاية

يطيب للمُشاهد الرومانسي أولاً أن يغوص في عالم من التيه والتفكر: فيستسلم للنبرات الشعرية و«للمجابهات المذهلة مع الحياة السرية التي انكشفتْ فجأة»[1]. فأصبح الانفعال هاوية وجموحاً. ونمّى «أبناء القرن» الحلمَ، لأن أملهم ربما خاب بالثورة الفرنسية التي لم

تتمكن من تغيير الواقع[2]. ففتنوا بوضعيات جسمية «تفكّرية» «تملأ العينين أسى»[3] وتتيح «تأمل» العالم بـ «عينين حالمتين»[4]. وقد تنضاف الابتسامة إلى ذلك، بعد أن أصبحت أكثر حرية: «نظر آخر، بارقة تفكير»[5].

العيون توحي خاصةً بذلك اللقاء الذي يغور فيه الوعي بشتى أشكاله: وهي طريقة جديدة تقول الأقصى ورعشته، إنها «نافذة مفتوحة على اللانهاية»[6].

«طَرْفكِ المرفوع يحوّل السقف إلى سماء»[7].

وعندها تُستذكر السحن بطريقة مختلفة. والجوانية تدفع نحو اللانهاية. ما زاد من جمال السيدة دو مورسوف (de Mortsauf) هو «أن جبينها مستدير وبارز كجبين الجوكوندا، ويبدو مفعماً بالأفكار التي لم تفصح عنها وبالعواطف المكبوتة وبالأزهار الغارقة في المياه المرّة»[8]؛ وهذا يزيد من جمال السيدة أوجيني غرانديه (Eugénie Grandet) التي أنعشت «أفكارُها الخطيرة عن الحب»[9] الجمالَ فجأة؛ أو جمال السيدة دو بوسّان (de Beaussant) التي ازداد وجهها «عظمة من طريق الفكر»[10]. هناك قوة من الداخل تستحوذ على القسمات. وتطابق هذا تماماً على ما يبدو مع الأشكال البيضاوية التي رسمها الفنانون: كورو[11] (Corot) في لوحته **المرأة ذات اللؤلؤة** (*La Femme à la Perle*) أو صور «الآنسات» على ضفة نهر السين اللواتي رسمهن كوربيه[12] (Courbet)، أو ـ أكثر من أيّ لوحة أخرى ـ لوحة **السيدة كايار** (*Madame Caillart*) التي رسمها آري شيفر (Ary Scheffer) والمحفوظة في متحف القصر الصغير في باريس[13].

وارتبط التغيير أيضاً بالمُشاهِد نفسه: لم يرتبط كثيراً بإحساسه الأماكن البعيدة، كما عرف كتّاب عصر الأنوار أن يذكروه[14]، بل

بالوعي المتفرّج وبالتحول الممكن المتأثر بالجمال. وخير دليل على ذلك تجربة فيليكس فاندينيس (Félix Vendenesse) عندما شاهد السيدة دو مورسوف قال: «إن روحاً جديدة، روحاً ذات أجنحة مزدانة قد حطمت طيفها»[15]. واكتشف فيليكس ذاته من جديد؛ شأنه شأن جوليان سوريل (Julien Sorel) عندما شاهد السيدة دو رينال (Mme de Rênal)، فقال ستاندال: «هذا الجمال المتواضع والمؤثر والمليء مع ذلك بالأفكار التي لا وجود لها عند الطبقات الدنيا كشف لجوليان على ما يبدو ملكة من ملَكات روحها لم يشعر بها من قبل»[16]. لم يعد المفعول ناجماً عن كشف إلهي كما كان الحال في القرن السادس عشر، ولم يعد نتيجة كشف مشاعري كما كان الحال في القرن الثامن عشر، بل أصبح كشفاً للذات: أو وعياً للجوانية التي ضخّمها الجمال فجأة[17]. ومقولة «السمو» التي كان عليها قديماً أن توجِّه الجمال نحو مزيد من النبل والرفعة، استطاعت هنا أن تصبح اكتشافاً شبه نفسي، وامتداداً لحيّز شخصي، وشعوراً حميمياً انتشر بـ «تعاظم» مفاجئ للذات.

وأكّد هذا كم أن ثقافة القرن التاسع عشر فتحت الفرد، أكثر من أي وقت مضى، على ذاته، فصار قريباً من الفرد المعاصر. وتماشى هذا الموضوع مع تجدد المذكرات الحميمية، ومع الاهتمام بمغامرات الوجدان، ومع الأدبيات التي انتصرت فيها «الأنا»[18]. وأبرزت الحساسية الرومانسية نضجاً عتيداً في التجارب وفي العلاقات الاجتماعية: لقد راحت تنقب عن «العالم الجواني»[19].

مديح الافتتان

إن الوجه الغارق في تأملاته والمائل إلى الحلم قد يكون كذلك من خلال عمل خاص. فتصحيح لون البشرة والبياض المطلوب

أصبحا يُقبَلان بشكل أفضل في بداية القرن التاسع عشر. وتمكنت حرية الاختيار من أن تتعزّز. ألا يتيح المجتمع الذي «ازداد ديمقراطية» لكل إنسان أن يتصرف بذاته تصرفاً أفضل؟ لا شك في أن هذا اليقين كان نظرياً تماماً، ولكنه كان ملحوظاً في مجلات الموضة التي انتشرت في فترتي العودة إلى الحكم الملكي وملكية شهر تموز[*][20]. وذكرت السيدة دو جيراردان (de Girardin) في مقالاتها المنتظمة لجريدة **لا مود** (*La Mode*) ما بين عامي 1836 و1848 فقالت: هناك جمال «إرادي»[21]، وجمال «غير إرادي»، وجمال «اجتماعي»[22]، أي أنه مجبول بالذكاء والمعرفة، لا بل اعتُبر هذا الجمال المشغول أهم وأثمن من ذلك الجمال الذي عُدّ «مفرطاً» في عفويته: «إن شكل هذه المرأة التي تفكر في أن تكون جميلة ألطف من شكل تلك المرأة الجميلة التي لا تفكر في ذلك»[23]. وأصرّت السيدة دو جيراردان على هذا بعد أن راقبت المتسكعات في الدكاكين والشوارع الكبرى المحيطة بضفتي نهر السين في باريس في عهد ملكية شهر تموز. فالافتنان وسر الموضة والمستحضرات قد تُلزم بالملاحظة التالية: «الجمال يمضي قدماً»[24]. وازدادت الأهمية التي أوليت لكلمة «غندرة» بعد أن كانت كلمة مريبة. وبمقدور دقائق «التأنق» أن تعزّز الجاذبية وأن «تعطّر» زينة النساء وأن تضفي «اللطافة على الجمالات الأكثر صرامة»[25]. وأن تساعد على كسر الرتابة:

(*) بعد تنحية نابليون بونابرت عن الحكم عام 1814، عادت فرنسا إلى النظام الملكي البوربوني مع لويس الثامن عشر (1814 - 1815، و1815 - 1827) ثم شارل العاشر (1824 - 1830). أما ملكية شهر تموز فكانت كرد فعل على الملكية المطلقة التي حاول شارل العاشر إحياءها من طريق القمع؛ فاندلعت الثورة الشعبية عليه. وبعده استلم لويس فيليب (1830 - 1848) مقاليد الحكم ونشّط الاستعمار الفرنسي في أفريقيا وغيرها. والنظام الملكي الذي تبناه كان نظاماً بورجوازياً وليبرالياً، اعتبر فيه الملك مواطناً يحكم البلاد بحسب القوانين.

«يجب تنويع الحبور»[26]، بعد أن كان يعتبر عبئاً وإسرافاً[27]. وهذا ما اعتبرته **جورنال بور توس** (*Journal pour tous*) في منتصف القرن التاسع عشر، نداءً إلى «الديمقراطية» دعا إلى تطوير الذات. ويستطيع كل شخص أن يدلو بدلوه: «نعيش بحرية تامة، ويقضي هذا من كل امرأة أن تضطلع بمسؤولية جمالها؛ فلم يعد هناك من أعذار...»[28].

وهذا التصريح على جانب كبير من الأهمية لأنه - بإضفاء الشرعية على الافتتان أكثر من أي وقت مضى - قد جدد موضوع الأنموذج الذي يجب اتباعه. ولن يكون الوضع الأمثل من بعد معطى من المعطيات، بل اجتياحاً، لا بل يستطيع هذا الوضع أن «يُخلقَ». وذكر تيوفيل غوتييه (Théophile Gautier) في معرض تعليقه على غافارني (Gavarni) أن «قاماتنا تتغير»[29]. وهذا ما ارتآه بودلير في كتابه **غرائب جمالية** (*Curiosités esthétiques*)، إذ قال: «يستطيع العصر والموضة والأخلاق والهوى»[30] أن يستقدم الجمال. وتستطيع أيضاً المبادرة و«تذوّق اليوم الراهن»[31] والاصطلاح أن تغيّر كل شيء. وأكدت **الموسوعة الحديثة** (*Encyclopédie moderne*) منذ الثلث الأول من القرن أن «العادات تنشر فويرقاتها على الأحكام الجمالية»[32]، والتاريخ «يكتشف نفسه أكثر»[33]، متجاوزاً تلك الثورة الفرنسية التي أصبحت وعياً فظاً بالقطيعات الوقتية؛ وساعد الانقلاب في أن يتخلى الناس بصورة أفضل عن الثوابت الجمالية وعن النماذج القسرية.

ولم يفاجأ أحد عندما لجأ بودلير عام 1859 إلى كلمة جديدة، هي كلمة «ماكياج»[34]، وشدّد على سلطانها السري، ودمج بينها وبين المشهدية والفن. فعلى سبيل المثال، كل النساء اللواتي رسمهنّ كوستانتان غيز (Costantin Guys) تم التعرف عليهنّ من خلال عيونهن المقوسة وجفونهن المزرقّة وشفاههن المرسومة[35]. وجميعهن

يساوقن وجوههن من طريق لعبة تجمع بين الألوان والقسمات. وجميعهن يُبرزن جمالاً مشغولاً: «هذا الإطار الأسود يجعل النظرة أشد عمقاً وفرادة، ويمنح العين شكلاً أكثر تصميماً فتصبح كنافذة مفتوحة على اللانهاية؛ فالأحمر الذي يضرّج الوجنة يفاقم بريق البؤبؤ ويضيف إلى الوجه النسائي الجميل ولع الكاهنة السري»[36]. وازداد التركيز على محيط العين أكثر من الماضي، فاستطال أحياناً بدقة من طريق «خط يرسمه مستحضر الإثمد»[37]. وازداد عدد المواد وتنوّعت الأدوات المذكورة: فهناك «الفرشاة ذات الرأس» وفرشاة الأسنان وغيرهما[38]. أما الشيء الجديد فارتبط خصوصاً بطريقة التكلم عن المستحضرات. فاقترنت بمفعول «التجاوز» الذي يمكن أن توحي به: لم تعد تكتفي بتصحيح هذه الشائبة أو تلك، وإنما ركزت على تعميق «الاستجذاب» وقوته المؤكدة والصريحة. وهذا الجمال الذي يصنعه البحث والتأمل والاستعداد قد يُنهي في نظر بودلير «الجمال الحديث الذي قد يطل برأسه من خلال السحر المصطنع للتجمّل والموضة»[39]. لا بل قد يكون سمة رئيسة من سمات الحداثة تُجبر كل شخص على «اختراع ذاته بذاته»[40].

وفعلاً تنامى استهلاك مستحضرات ومواد التجميل مع تعاقب السنين في القرن التاسع عشر. وتعكس كتالوغات العطارين ذلك الصعود البطيء جداً. فكتالوغ ديسي وبيفر (Dissey et Piver) في دكان «ملكة الأزهار» الواقع في شارع سان مارتان اقترح حوالي عام 1830 مجموعة من «أحمر الشفاه النباتي في عبوة»، وتراوح السعر ما بين 5 و84 فرنكاً[41]، علماً بأن الأجر اليومي للعامل الباريسي لم يبلغ 3 فرنكات إلا في منتصف القرن[42]. وبالمقابل فإن «معمل» شويلشِر (Schoelcher) الذي ادّعى «نشر استعمال» مواده «بين جميع طبقات المجتمع»[43]، علّق ملصقاً كبيراً عام 1851 أعلن فيه أن علبة

مستحضر «البودرة البيضاء» ومستحضر «البودرة الزهرية» تكلف فرنكاً واحداً وأن نصف العلبة يكلف 60 سنتيماً. وكانت «عطّارة العائلات» بين العطارات الأولى التي أعلنت عام 1856 عن تعبئة غير فاخرة لموادها توفّر ما بين 50 ـ 100 في المئة على «العطور الخفيفة والمراهم العادية والمراهم الباردة وعجائن اللوز»[44]. وأخيراً في عام 1868، أعلن إميل كودراي (Emile Coudray)، وللمرة الأولى، بعد أن استقر منذ عام 1850 في شارع أنغيان (Enghien)، أنه يصنّع مواد تجميلية على نطاق واسع في «معمله البخاري المثالي»[45] الذي أنشأه في محلّة سانديني (Saint Denis).

وعندئذٍ صار بمقدور المستحضر أن يُبرز مبادئ دقيقة في التمايز في منتصف القرن التاسع عشر. وبالتأكيد غاب التبرج عن الناس المدقعين في الفقر، كـ «فانتين» في رواية **البؤساء** (*Les misérables*) إذ اكتفت في زينتها باستعمال «مشط مكسور»، فكانت «الدقيقة الوحيدة التي لجأت فيها إلى غندرة سعيدة»[46]. وغاب أيضاً عن الفتيات اللواتي فرضت عليهن جميعُ الشهادات الماءَ «كأفضل مستحضر»[47]. وفي هذه المناسبة، أثار هذا الأمر عدداً من تلك الاستعمالات المتكررة والمدانة دائماً: «تأكل فتيات عصرنا أحياناً أشياء تشبه الطبشور والحجارة المشققة والشاي المطحون كي يفتّحن لون بشرتهن»[48]. وبالمقابل صار للمستحضرات حضور شعبي، كما أظهرت ذلك «تدرجات اللون الزهري المستعملة بحذق»[49] والتي وجدتها السيدة ترولوب (Troloppe) في شوارع باريس ما بين عامي 1830 و1840، وشدّدت على الخدين المخضبين باللون الزهري عند فتاة «المصائب الصغرى في الحياة الزوجية»، كما صوّرها ملصق برتال (Bertall) عام 1845[50]، ولكن بتوجس ومقاومة من دون شك. وأدلى أسقف أميان (Ameins) الذي استشير حول المسألة، في

منتصف القرن، برأي الكنيسة، التي انقسمت حول هذا الموضوع، فقال بتهكم: «أنا لم أدرس المسألة دراسة كافية كي أحلّها تماماً، ولكنني أسمح لكنّ بأن تزيّن نصف وجوهكن»[51]. وظهرت المقاومة أيضاً في الوسط الريفي الذي كان يتوجس شراً من كل «غندرة»، مع العلم أن هذه الكلمة قد استقبلت بشكل أفضل في عدد من المناطق الأخرى[52]. فعلى سبيل المثال أوردت جريدة **لوفرييه** (*L'ouvrier*) [العامل] طرفة تقول إن سيدوني (Sidonie) العائدة من المدينة، احتقرها والد جول (Jules)، وهو فلاح بسيط، لأنها «تحب أن تتزين كثيراً، ولأنها شديدة الغندرة»[53]. وهذا الأمر أدى إلى التنبيه الساخط التالي: دائماً تنتهي مغامرات «المغندرات» في القرية باليأس. أفلم تكتفِ جميع الفتيات اللواتي حضرن عرس إيمّا بوفاري (Emma Bovary) بتلوين وجناتهن «بالأحمر» من دون التوصّل إلى زينة متقنة، فزيّن فقط «شعرهن المزيّت بمرهم وردي»[54]؟

وازداد في تلك الفترة التمايز الاجتماعي، إذ أحيطت العيون بالكحل الأسود في الأوساط الراقية: فظهرت المرأة ذات المجوهرات في لوحة **القراءة المقطوعة** (*La lecture interrompue*) التي رسمها الفنان كورو عام 1865[55] بوجه أملس وحاجبين مشغولين وبأهداب مسودّة تعمّق النظر الذي كان يجهل ذلك اللون الأسود الفحمي مع أنه ظهر في بداية القرن التاسع عشر. وتميّزت الحواجب أخيراً بأنها كانت ترسم بدقة وبأن الخطوط الناعمة رسمت تحت الأهداب وبأن العيون اتخذت شكلاً بيضاوياً واضحاً كعيني الإمبراطورة أوجيني (Eugénie) التي التقط لها المصّور لو غراي (Le Gray) صورة فوتوغرافية عام 1856[56]. وفي منتصف القرن التاسع عشر أصبحت المستحضرات «ماكياجاً»، ولم تعد تهتم فقط بالألوان والسحن، بل صارت تهتم بالأشكال والقسمات. وعلى غرار العمارة

الأكاديمية، وفّقت بين طبقات التزين ومستوياته: يوضع أولاً السائل الأبيض الحليبي، «لتحضير اللوحة»[57]، وصار يسمّى لاحقاً بالتأسيس، ثمّ يأتي دور المسحوق الزهري الذي «يقوّي الألوان أو يلّطفها»[58]، وبعده تُرسم بعض الخطوط أخيراً بالريشة الناعمة «المرطبة قليلاً» لتسوية القسمات. وتعرضت المستحضرات لبعض الانتقادات التي اشتكت من أن وجه المرأة «يستطيع أن يشحب أو أن يثار أو يحمّر»[59]؛ ولكنها أكدت الفروق الاجتماعية وعمقت الهرميّة.

«التقوس» والكلمات

بعد أن كانت الكلمات تدلّ على الأشكال الإجمالية، أصبحت فروعها وتفاصيلها أكثر ثراءً في القرن التاسع عشر. وحدّدت إحدى المرجعيات الإضافية قوام المرأة، فإذا «بالتقوس» يضفي على «مهبط الحقوين» شكله «الرائع»[60]. وكلمة Cambrure (تقوّس) المستحدثة تماماً، أكدت الرهافة اللامتناهية للعبارات المتعلقة بالهندام. وأكدت أيضاً التحليل المتقصّي للطاقات الكامنة في الهندام وقواعده: فقامة المرأة يجب أن تمط أسفل الظهر ليصبح لدناً، ويجب عليها أن تتقوس فتضغط على الحقوين لترفع من شأن رشاقتها واستقامة جسمها. انتهى التركيز على الفستان الذي ـ ولمدة طويلة ـ كان يبرز الانحناء القَطَني، وجاء دور اللدانة الجسمية القائمة على الانشداد الخاص للخصرين وعلى حركته العضلية والمفصلية. وهكذا وجب على التقوس أن ينطق وأن يبرز: «فكلما كان جسم المرأة نحيفاً ومنحنياً ولدناً، كلما استطعنا بسهولة أن نحيطه بأذرعنا»[61]. وهنا تكمن محاسن الفتاة التي أحبها ألكسندر دوما في سنوات 1820، قال: «صدرها جريء وخصراها مقوسان ونظرها ناري»[62].

وكثر التطرق لهذا الموضوع إلى أن أتى بلزاك (Balzac)

باستعاراته التي أكدت الدقةَ الجديدة. وهذا ما عزّز النظرة الجانبية في رواية **الفتاة ذات العينين الذهبيتين** (*La fille aux yeux d'or*)، قال: «إن خصرها منحنٍ وقامتها فارعة كبارجة صنعت للطراد»[63]. وما «ينقذ» الملمح الجانبي إلى **بنت حواء** (*La fille d'Eve*) هو «أنها متوسطة القامة وتهددها البدانة، ولكن انحناءاتها محترمة وجسمها بديع»[64]. والانحناءات أيضاً من مزايا راقصة الفالس في تلك الرقصة الجديدة[65] التي كان فيها الراقصون والراقصات للمرة الأولى يضمّون بعضهم بعضاً: «كانت ذراعي تحيط بخصر متوثّب ومنحنٍ وفائر»[66]. وقالت مجلة أزياء كانت تصدر في بداية القرن التاسع عشر إن التقوس ـ وبكل بساطة ـ هو «سيماء الخصر»[67].

احتل التقوس هنا مكان الصدارة في الجمالية النسائية. وأظهر تميّزه وهشاشته في آن: فلأنه خط أفقي أكثر منه خطاً حقيقياً، فقد حبّذ التوضّع المصطنع والديكور، ونأى عن البساطة المباشرة للحركة. وبما أن الصورة جليلة، رغم تكلّفها، فقد جمعت ربما في حركتها الرزينة شكلها المعمق وأناقتها وعجزها معاً. وقد أبقت ربما على أمد الفروق الجنسية التي تم اختراعها في عصر الأنوار، ولاسيّما الفروق المتعلقة بحوض المرأة: كشحان أرحب وأعطاف قطنية لافتة. وبقي جسم المرأة ذا غائية واضحة[68] إذ رُبط أكثر من أي وقت مضى بين المرأة والخصوبة: «إن تشكّل الحوض عند الرجل يدل على القوة، بينما يدل عند المرأة على هدف مرتبط بالتوليد»[69]. وتعززت الصورة فلفتت نظر الطبيب والخيّاط والرحالة: فرأى جان كلود بريشار (Prichard) أن نساء قبيلة البيشيرى شنيعات لأن لهن «أجساماً مماثلة لأجسام الرجال»[70]. ورأى دوربيني (d'Orbigny) أن نساء الشيكيتو (في باراغوي) دميمات أيضاً لأن

«محيط أجسامهن واحد على طول الجذع»[71]. بينما الأوروبيات مختلفات تماماً ولهن «رحابة في أشكالهن»[72]. وأصبح هذا الموضوع مطروقاً جداً: «هذه الأجزاء في أجسام النساء أضخم بكثير وأكثر استدارة وانفراجاً»[73]. فأغدقت على هذه «القامة الممشوقة»[74] أشكال وكلمات: تقوس، رحابة في الخصر، ضيق في النطاق.

الأعطاف البورجوازية

إن القامة التي تجاوزت التقوس وتوصيفاته، وتخطّت الكلمات، هي التي رجحت كفتها مع كر السنين في القرن التاسع عشر، فتغيّر توازنها ورسمها. وأعيد النظر في الملمح الجانبي. وكان ذلك أمراً حاسماً، إذ انقلب النموذج الجسدي للأرستقراطية. نبدأ بجسد الرجل: انتهى شكل البطن البارز والكتفين الراجعين إلى الخلف للدلالة على ترفع «نبيل»، وصار أعلى الجسم مستقيماً ومكثّفاً وصار النطاق منضبطاً ومزموماً للإشارة إلى نوع من التصميم «البورجوازي». لم يعد الاحتفاء يتمثل بالملمح الجانبي المقوس، وإنما ظهر الحزم في الجذع المعزّز: لا شك في أن الغطرسة تناقصت وأن الفعالية ازدادت. وصار الهندام نشيطاً وعلنياً، وازداد مدى القسم الأعلى من الجسم ليدلّ على القوة والإمكانية. ومع بداية القرن تغيّر كل شيء وانفصلت الريدنغوت الجديدة مثلاً عن الصديري التقليدي، كما تغيّرت الترسيمات العمودية والقدود والشاقولية. وتعزز الكتفان وصارت لهما خلفيات رحبة، وأطل الصدر على بطن ملموم. وشاع استعمال النطاق وبخاصة النطاق المزوّد بإبزيم[75] للتدرّج في الشد؛ وعام 1836 نصح به **قاموس العائلات والمنازل** (*Dictionnaire des ménages*). وكان التباين على درجة من الوضوح بحيث كانت ردّات السترات مبطنة أحياناً، لا بل محشوة «ومنتفخة وتؤلف أيضاً أشكالاً نصف كروية ومغلقة»[76]، وذلك لتوسيع الحجم والصلابة، في حين

أن الخصور كانت مزمومة بحزم. أما وظيفة الريدنغوت فقامت على ضمّ النطاق وتوسيع الجذع. وقامت وظيفة الصدرية ـ التي أصبحت «قطعة ثياب أساسية»[77] ـ بإبراز أعلى الجسم الذي بزغ من الثياب: «أرني صدرية رجل فأقول لك من هو»[78]. فالصدر يسيطر مثلاً على لوحة **ديسديبان** (*Desdéban*) للفنان أنغر، وهي لوحة محفوظة في متحف بيزانسون[79] (Besançon)، ويظهر فيها صدر مكشوف يطل من فوق على الثياب؛ ويسيطر أيضاً على لوحة **دوما** (*Dumas*) للفنان ديفيريا (Devéria) المحفوظة في متحف فكتور هوغو (Victor-Hugo)، وتظهر فيها القَبَّة الضخمة التي تعلو الكتفين والذراعين[80]. لقد تغيرت القامة الذكرية، فصار الصدر مستديراً بإفراط، وصار البطن مشدوداً بحزم[81].

وتغيّرت كذلك القامة الأنثوية، فشُدّ النطاق على القسم العلوي الموسّع، واستعادت الفساتين المكورة اتساعها القديم، وانتفخت الأكمام لتوزّع كتلتين مفصّلتين على الخصر، وانتشرت «الفساتين الجرسية»، وصار وسط الجسم «مشدوداً»[82]. وأخيراً أطلت الكتفان الناتئتان جداً على الخصرين الغارقين في الطيّات. وأكدت ذلك القاماتُ النسائية العشر تقريباً التي وصفتها **جريدة الشبان** (*Journal des jeunes personnes*) عام 1835، فتكلمت على «العناية الصيفية بالجسد» وعلى «العناية الشتائية به» على السواء. وكانت طيات وياقات الفساتين تحجب القدود التي أبرزتها الثورة الفرنسية. فاستعادت العادات هنا تقاليدها ووجدت المشية كساءها المناسب. وفرضت الثياب نفسها على الاستدارات و«خانتها»: فضاع أسفل الجسد في البطانات والطارات والأهداب[83]. وعبّرت مجلة **الموضة** (*La Mode*) عن «دهشتها»[84] من تلك «الفساتين العظيمة المنفوخة»، في حين أن وَجَد فيها مديرُ الفنون الجميلة قداً «جمالياً»[85] يوفِّق بين التعاظم

والكرامة. وكانت النتيجة أن تنامى حجم الجذع: إن للسيدة دو هون (de Hon) مرتعاً مديداً للكتفين، واعتبرت هذه السيدة عام 1839 «من أجمل نساء باريس»[86]. وفي تشرين الأول من عام 1835 ذكرت **جريدة الشبان** أن ذلك «الفستان الداخلي المصنوع من الشيت الاسكتلندي»[87] له مشد ضيق ثلاثي الشكل، ويربو عرض قسمه العلوي مرتين على عرض قسمه السفلي. فينفرج أعلى الجسم نحو الأعلى وتتسع الكتفان فوق الخصر المزموم.

ويجب التشديد على تلك الطريقة الجديدة في إبراز الصدر: كأنه وُجد نظام عضلي وتنفسيّ مسيطر، حتى ولو لم يعلّق مصمّمو الأزياء على ذلك، مع أنهم طبّقوه. وبالمقابل عاد الأطباء وعلماء الفسلجة إليه أكثر من أي وقت مضى، وثمّنوا رهاناته، بعد أن تمّ اكتشاف الأكسجين ومفعوله الحيوي في نهاية القرن الثامن عشر: «كلما كان الصدر واسعاً، وكلما حظيت الرئتان بالمدى والاقتدار»[88]، كلما كان الهواء المستنشق مهماً وكلما بدت الحياة أكثر متانة. وفجأة أصبحت الرئتان كـ «محرّك» يبعث النار والطاقة، كما أصرّ أتباع لافوازييه (Lavoisier) على إثبات ذلك: «إن الجهاز التنفسي هو مسبّب الحرارة الحيوانية»[89]. وفجأة راح توسّع الزَوْر يثير التوجسات أو الآمال: ففي بداية القرن التاسع عشر تكاثرت صفارات الإنذار حول الصدور المسلولة ذات الأشكال المنقبضة «للغاية» والتي تعاني من «ضيق واختناق تنفسي»[90]. وتراكمت هذه الإنذارات وارتبطت بأجسام المسنين وشعورهم بالإنهاك الخاص الذي فُسّر على أنه إنهاك تنفسي، ونُظر إلى صورة تهالك الزَور الذي «تمدّد عرضانياً» كأنها «غير موجودة»[91] عند كبار السن. وأجريت حسابات جديدة لتحديد الوهن: فلاحظ فيليرميه (Villermé) وللمرة الأولى أن محيط الصدر مقلّص جداً عند الأطفال العاملين في

المصانع، فوضع عام 1840[92] مقياساً لاستقصاءاته هذه. وفجأة ركّز «مقياس» الجسم ـ وهو عملية كان ينبغي أن تستحدث منذ مدّة طويلة ـ على المنحنيات والنتوءات.

وقد تنأى الحياة عندما يتهالك أعلى الجسم، لذا راح العلماء يقيسونه. وبالمقابل قد تنتعش الحياة عندما يكبر حجم الزَور الذي تم التشديد على دوره: وفي القرن التاسع عشر، نشأ تطلع صريح ارتبط بالصدور، حتى ولو تكلم الأطباء عليها أكثر من الخياطين. قد يقتضي الجمال أن يكون أعلى الجسم متطوراً.

وجددت العلوم والتقنيات في بداية القرن التاسع عشر التفاصيل المتعلقة بجسم الإنسان، ولكنها لم تضبط المعالجات. واستحدثت كلمة «وضعية» (station) للتعريف بالقوام ومرتكزاته؛ وهذه الكلمة كانت موضع امتهان لدى علماء الفسلجة والأطباء[93]. ولكنها أشارت إلى عدد من القوى: حركية في العضلات والتوترات، ومجموعة مبنية ومضبوطة كان عصر الأنوار قد استشفها ولكن بغموض. وأشارت إلى الجسد النشيط الخاضع لمقتضيات الفعالية الحركية. وفضلاً عن ذلك كانت تشير إلى حرص يقوم على إعادة وضع الإنسان في السلسلة الحيوانية: مقارنة الأنواع، وتأسيس «سمات تشكلاتها»[94]، ودراسة مبدأ «الانتصاب» لدى الحيوانات. وهذا كان يوحي بـ «تشكّل جسمي» تحوّل لاحقاً إلى «علم الأشكال النشيطة»[95]، ويوضح ملمحاً فرضه «مرتكز طويل يؤرجحه الفعل العضلي من دون توقف»[96]. وتشكّلت بصورة نهائية معرفة تقول بأن النشاط يحدد الوضعية، وبأن نقاط الاستناد خاضعة للتوتر، وبأن النطاق يجب أن يشد، وبأن الظهر يجب أن ينتصب، وبأن «العضلات والبطن وكل ما يأتي من الحوض أمور مهمة»[97]؛ وأكدها كوفييه (Cuvier) للتشديد على الوضعية المستقيمة، ونوّه ريشيران

(Richerand) بأن الخلل يتمثل في «البطن البارز»، كي يلفت النظر إلى عوائق «وضعية الوقوف»[98].

إن الترسيمات المذكورة في الكتب الحديثة للرياضة في بداية القرن التاسع عشر، أظهرت صدوراً بارزة وأكتافاً مستقيمة، وبطوناً ضامرة، وأكدت ذلك الإصرارَ الشديدَ على الوضعية[99]. وللمرة الأولى ميّزت ثقافة الرياضة التي أثبتت فعاليتها وانتبهت لعملها وتفاعلت مع الصناعات، ميّزت خطوط الحركات وتأثيراتها متتبعة العضلات واحدة بعد الأخرى. وعضلةً بعد عضلة، ميزت أيضاً ـ وللمرة الأولى ـ التمارينَ الموضعية المفترض فيها تصحيح شكل الرأس ومستند الساقين وتطوير الجذع. وهذا ما أضاف إلى المعايير الجمالية للقوام علائم قوة وتوتر. هذا العلم الخجول الذي لم يمارس كثيراً والذي أقدمت عليه بعض المدارس الداخلية للبنات حوالى عام 1840[100]، وهذه الرياضة التي سمّاها كلياس (Clias) أيضاً «تجميل الجسم من طريق الرياضة (callisthénie)» [101] لتأكيد مرجعيتها الجمالية، بقي مع ذلك حاضراً في رسوم الحفر الفنية وفي كتب الجمال في بداية القرن. وهذا العلم الخجول دفع إلى تصور بواكير الرياضة الخاصة بالوجه: فمنذ سنوات 1840، اخترع شارلمان دوفونتيناي (Charlemagne Defontenay) جهازاً معقداً لتحفيز شتى أجزاء الوجه، بواسطة خيوط مربوطة «بقماش من التفتة اللاصق». ثم كانت هذه الخيوط تُنزع لتفرض على اللحم والعضلات الأشكال المطلوبة. وهكذا صار «تجميل الوجه»[102] (calliplastie) ممكناً، شأنه شأن تجميل الجسم من طريق الرياضة.

الباريسية، امرأة «نشيطة»

هناك تغير آخر أثّر بالتأكيد في الهندام والقوام في بداية القرن التاسع عشر، وهو تغيّر تعلّق بالمرأة وحرياتها «الجديدة» أو

المفترضة. وتجلى في صورة الباريسية التي احتلت حيزاً لا نهاية له من التعليقات والطروحات. وهذه الشخصية جديدة، وترقى إلى أن تؤخذ كمثال وأن ينظر إليها كـ «نمط حضاري»[103]. عرفت الباريسية كيف تصبح هوائية وواثقة من نفسها فأثارت الغيرة الريفية وأبرزت بريق المدينة. وصارت رمزاً لتأرجح العالم: فلم تعد العاصمة تسيطر على الريف لقرب الملك منها، ولم تعد تجسّد ناظريه ولا حتى مجاورة الأشراف لها، ولكنها بالمقابل سيطرت بمبادرتها في السياسة وبفوران السلطة[104]. وهذا ما خلق انزياحاً في الأحلام. ومنها أحلام جوليان سوريل الذي اقتنع بأنه سيلتقي في باريس بقمة نماذج الجمال وحلم «مغتبطاً بأنه سيقدّم ذات يوم لفتيات باريس وبأنه سيتمكن من جذب اهتمامهن، إذ سيقوم بأعمال باهرة»[105]. وأكد بالزاك أن من شأن العاصمة أن تصنع أناساً أكثر ابتكاراً وجاذبية، في حين أن «الملل» في الريف «قد يُفقد المرأة جمالها»[106]. لقد تغيّر جداً الأفق الثقافي. فباريس في بداية القرن، بديموغرافيتها المتنامية طرداً، وبانتصارها على الثورة الريفية المضادة، وبتجمعاتها المتباينة جداً، قد عُظّمت لأنها أصبحت مركز القرارات الاقتصادية والسياسية ولأنها تصدّرت التأثيرات الجمالية والذهنية: وبصفتها «مدينة الأنوار»[107] أصبحت بالتالي تجسد المثال الأعلى والجمال[108].

وكانت النتائج المادية مهمّة، فنشأ تعارض أولاً بين الخفة والثقل، وبين الحيوية والخمول. ففرضت الباريسية نفسها بحذقها في الحركة وتسهيل الأمور، وتغاير هذا الحذق مع البلادة الريفية: «فالرشاقة والمرونة هما أفضل خصلتين لديها»[109]. وبالتالي أصبحت طريقتها في المشي السمة الغالبة لها[110]، لأنها اقترحت الأشكال وحرّكت الدانتيلات وأثارت «تموجاً لطيفاً يتحرك تحت معطفها الحريري الأسود»[111]. وهذه السمة الباريسية بامتياز، أي «عبقرية

الطريقة في المشي»[112] كانت «فريدة» ربما[113]، لأنها حشدت عالماً بكامله. وتميزت الباريسية أكثر من غيرها بفن تنقيل قدميها. فهي «تفتخر بساقها كما يفتخر الجندي بسيفه»[114]. وبمزيد من الرشاقة ردّت الباريسية على الحيّز المديني الذي اعتبر شديد الحركة، فحوّلت خطوتها إلى عملية هيمنة: وهذه إشارة تعبّر عن مسلك شامل وعن طريقة حيوية ونشطة لإبراز الجمال.

ومع ذلك فإن لهذا القوام مزيداً من الاعتبارات. وعلى موضوعة المساواة، ادّعت الباريسية بامتياز، باريسية 1830، الباريسية «اللبوءة»، تأسيسَ جمال فاعل ونشط يصبو إلى التمارين والانهماك. فالسيدة دروينيل (Dureynel) ـ وهي اللبوءة التي وصفها كتاب **الفرنسيون كما رسموا أنفسهم** (*Les Français peints par eux-mêmes*) لم تطالب مثلاً: «بجميع الحقوق والامتيازات التي كرستها القوانين والعادات للرجل»[115]، ولكنها بالمقابل طالبت بمزاولة النشاطات المحظورة على جنسها بعامة، أي تلك التي كانت تشير إلى حرية في الحركات وطلاقة في النبرات، أي «المباهج والأعراف والطرق والمتاعب وأشكال الهندام والمثالب والأشياء المضحكة والجميلة عند الرجل الأنيق»[116]. فأقدمت على مئة ممارسة جديدة كرمي الرصاص ولعبة الشيش والعدو في الغابات والسباحة في مدارس السباحة والقراءة المنتظمة للصحف. وادعت أنها تجاوزت الحلقة المخصصة للنساء بعامة وتوقعت من تمارينها «فسحة تحبّذ روعة الحركات والجمال»[117]، ولكنها لم تغيّر وضعياتها أو ملابسها.

بالتأكيد هذه نشاطات خيالية جداً. هي من باب الحلم أكثر منها من باب الواقع، وهي مقترحة أكثر مما هي محققة. ولأنها تستكمل صورة أنوثة استعراضية و«غير منتجة»، فهي تخدم التأكيد التالي: التطلع إلى إعادة نظر ثقافية، والانتظار الغامض لتغيير

الوضع القانوني؛ في حين أن الوقائع والحقوق أبقت على خضوع المرأة المؤكّد «نظراً إلى جنسها فقط» ووضعتها «تحت سيطرة زوجها» واعتبرتها «غير ماهرة في العديد من الالتزامات والوظائف»[118]. وفي رواية فريدريك سولييه (Frédéric Soulié) استدعى فكتور أماب (Victor Amab) إحدى اللبوءات، ووجد الظاهرة جديدة، وفُتن بالفعل «الجريء لغريمته»، وبإرادتها المساواة وبتهورها، لا بل وجد في الأمر مزيداً من الجمال الجسماني وثقة غريبة في الصفات. وبالمقابل وجد فيه أيضاً حزماً مسيطراً عليه، وضعفاً بيّناً، واعترف أنه شعر «بشفقة رقيقة على هذا المخلوق الضعيف الذي تجاوزت شجاعته قوته»[119]. وهذا النشاط يمثّل جدّة واضحة ومحدودة في آن.

ويجب أن نضيف أن بعض هؤلاء اللبوءات زرعن قلقاً متزايداً: لقد اعتُبرن نساء مارقات واتهمن بأنهن «يزدرين الرواء الأنثوي» كأنهن «لا يردن إثارة الإعجاب بجمالهن، ولا السحر بعقلهن، وإنما يردن مفاجأة الآخرين وإثارة الدهشة بجرأتهن»[120]. قد يكمن خطأهن في تبنيهن المفرط القيمَ الذكورية: فلبسن ثياب الرجال، وأهملن هندام النساء وأعرضن عن الخفر والاحتشام. اعتبر باربي دوريفيلّي (Barbey d'Aurevilly) أن جورج صاند (George Sand) امرأة «مقيتة وهتّافة»[121] وأنها استطاعت في فترة ما أن تجسد تلك الصورة الساخرة، مما يشير إلى وعي يتجه نحو المساواة التي مازالت العادات تميل إلى رفضها[122].

ويضاف إلى ذلك فضول آخر تمثل بالانتماءات والأوضاع القانونية: وهو محاولة لتجاوز «الذوبان الطبقي»[123]، و«تسوية التباينات»[124]، وهي ظواهر تشويش اجتماعي أتت بها ثورة أخفت اسمها. وبالتأكيد لم تكن لهذا القلق أيّ قيمة لو لم يُكشف النقاب

عن جهد غير مسبوق لإعادة تقييم(*) الحدود الاجتماعية ولإعادة طرح التباينات. ونشأت طريقة جديدة للنظر تقول بمتابعة الخفي لتحسن اختراقه: أي إدراك المسافات التي أعيد تحديدها وبناؤها والتي انحفرت في الأجساد، على الرغم من أن «المجتمع الراقي قد قرع ناقوس الحزن»[125].

ونشأ عن هذه الطريقة أدب «اجتماعي سبق أوانه» بدأ في سنوات 1830، أدب كان يحلم بالتعبير والتصوير، وأراد التنسيق بين الجماليات والظروف. وتراكمت أعداد لشخصيات نسائية شتى في الكتب التالية، على سبيل المثال **كتاب المئة وواحد** (*Livre des cent et un*) الذي صور باريس في عام 1830، وكتاب **الفرنسيون كما رسموا أنفسهم** الذي صدر عام 1840 **والمدينة الكبرى، المشهد الجديد لباريس** (*La Grande ville, Le nouveau tableau de Paris*) الذي صدر عام 1842[126]. وتزايدت الأنماط البشرية، فبزغت من تلك النصوص الأدبية كما بزغت الأنواع الحيوانية في تحليلات علماء الطبيعة الجدد، وكما بزغت القبائل البعيدة من نصوص الرحّالة. وتحوّل المراقب إلى مكتشف والكاتب إلى مصنِّف، فقلّد حتى لغة المكتشفين الجدد: «هذا النوع الجميل [من النساء الراقيات] يحببن خطوط العرض الأكثر حرارة، وخطوط الطول التي تفردت بها باريس. تجدونهن ما بين الرواق العاشر والرواق العاشر بعد المئة في شارع الريفولي، وتحت خط الشوارع المحاذية للسين، من خط استواء البانوراما.... إلى رأس المادلين»[127]. في حين أن «الشابات المرحات»[128] صرن من النوع الشائع، حتى ولو كان شكلهن

(*) آثرت استعمال [تقييم] أي [منح قيمة]، و[تقويم] بمعنى [تصحيح]، مع أن جهابذة النحو يرفضون كلمة [تقييم].

«المتخففف» يماثلهن «بزهور البلدان النائية التي لا تنبت إلا في باريس»[129]. وبالتأكيد لا يوجد في هذا التصنيف الفضفاض أي مبدأ، ما عدا ذلك الذي أوحى بالغنى والفقر، على طريقة جانان (Janin) الذي مايز بين صفات الخادمات اللواتي قدِمن يبحثن عن الحليب في شوارع باريس، مستنداً إلى وضع سيداتهن: فتوقف عند ألوان بشراتهن وعند «أقدامهن الناعمة» و«نضارتهن»[130]. وإرادة مضاعفة الترسيمات الاجتماعية فرضت نفسها، كما فرضت نفسها قائمة مفاجئة من الملامح المميزة التي ظهرت في الرسوم المنقوشة: ملامح «البورجوازيات» و«المتملّكات» و«الغانيات» و«الممثلات» و«الماجنات» و«المغويات» و«المتشردات» و«البائسات» و«المبتذلات»[131]. وتضاف إليهن الفلاحات اللواتي لم يستطع الرحالة فهم معاييرهن الجمالية. ففي مقاطعة بريتانيا المنخفضة مثلاً «تعتبر جميلةً البنتُ التي يكون لون بشرتها أحمر نابضاً بالحياة. وفي بعض المناطق كانت الفتيات الأنيقات يدهَنّ جباههن بالمراهم كي تظهر لامعةً»[132]. وبالمقابل كانت نادرةً الأصواتُ الريفية القادرة على التعليق على هذه الملامح.

وأكثر مما كان يحصل في الماضي، كثرت الصور المصاحبة للنصوص، وشكلت نوعاً أدبياً جديداً كان خير مثال عليها كتاب **المتحف الباريسي** (*Museum Parisien*) الصادر عام 1841[133]: وفيه صور لِـ «لبوءات» و«نمور» و«فهود» وهي أشخاص أبرزتها الموهبة الكاريكاتورية للنقّاش ومهارته. والنجاح الشعبي الذي حظي به هذا الكتاب المصوَّر خلقت عالماً خاصاً يركّز على القامات الكثيرة وعلى فن اللوحة والمشهدية[134]. وهذا ما سهّلته التقنيات الجديدة في فن الحفر على الخشب، وبينها خشبيات جان جينو (Jean Ginoux) وطوني جوانّو[135] (Tony Johannot)، بالإضافة إلى تلك التي حفرها

كل من غافارني (Gavarni) ودوميه (Daumier) اللذين لطّفا الخطوط شيئاً فشيئاً ونشّطا الهمّة والهندام وأعطيا «اللون الرومانسي» تلك الرقة وتلك الغزارة اللتين تميّز بهما. وهو لون ساهمت في نشره «مكننة» الكتاب والصحافة المطبوعة آلياً[136]. وأوردت رسوم غافارني فيهما أمثلة لنماذج اجتماعية مترجمة إلى نماذج جمالية، في حين أن دوميه أضاف التهكم والهجاء اللاذع ـ اللذين يشوبهما شيء من كره المرأة ـ في لوحاته عن «النساء الاشتراكيات» و«الأخصائيات في التطليق» و«المدّعيات في الأدب»[137].

وهنا تكمن جدة المجتمع الديمقراطي: وعي حاد جداً بأنماط [اجتماعية] مختلفة وبمناطقها الجغرافية وانتماءاتها وأشكال ملابسها. وهذا ما يتعارض مع الشكل الواحد؛ فظهرت طريقة جديدة في التكلم عن الوجود والجمالات. الباريسية، على الرغم من كل شيء، امرأة «تنتمي إلى جميع طبقات المجتمع»[138]، امرأة تعلن حرية غير مسبوقة ـ وهذا من دون شك مؤشر متخيل أكثر منه واقعياً، ولكن من شأنه أن يؤثر في الجمالية وفي الجاذبية.

موقف الرجل المتأنق من المؤنث

في بداية القرن التاسع عشر، وجب على هذا الجمال الأنثوي أن يكون أكثر «نشاطاً» كي يظهر جمال ذكري منقّح: فظهرت مثلاً هشاشة كانت غير واردة من قبل. فقد الرجل شيئاً من الجلافة وكسبت المرأة شيئاً من الثقة بنفسها، فهنا تناقصت الرقة وهناك تقلص الجبروت، وتجلّى الحنان هنا وظهر الحزم هناك. هل تراجع التسامي؟ أم هل حصل انزلاق نحو نماذج ملطفة؟ وُجد شيء من كل هذا في تلك الأشكال «الرجولية» التي أصبحت فجأة «رقيقة العريكة»[139].

وبدا أن النموذج الرومانسي في هذا الشأن أكثر رهافة. فملمح رودولف (Rodolphe) في كتاب **أسرار باريس** (*Mystères de Paris*) الصادر عام 1845 يشير إلى التغيّر: «كانت قسماته دائماً جميلة، لا بل مسرفة في الجمال بالنسبة إلى رجل، وكانت عيناه واسعتين وبلون عسلي مخملي، وأنفه أقنى...»[140]. وامتلكت الشخصيات الذكرية الكبرى في مجموعة **الكوميديا البشرية** (*La comédie humaine*) علائم النعومة، فمارساي (Marsay) كانت «بشرته بشرة فتاة، وكانت هيئته ناعمة ومحتشمة»[141]، وسافاروس (Savarus) كان «عنقه أبيض ومستديراً كعنق امرأة»[142]، وماكسيم (Maxime) كان بريدنغوته المشدودة «بأناقة» على جسمه يشبه جسم «امرأة جميلة»[143]؛ أما رفاييل (Raphaël) فكانت «قسماته الشابة موسومة برواء مبهم»[144]. وبشكل غير مسبوق، صار بمقدور الجمال الذكري في بداية القرن التاسع عشر هذا أن يشاطر المؤنث بعض معايير الجمال القديمة. لا شك في أن العادات قد تلطفت تدريجياً وأن تغيراً بطيئاً قد طرأ على ممارسة السلطة بخاصة. فلم يعد رجل القرن التاسع عشر، رجل «المساواة»، يستطيع أن ينقل علاقته بالأسلاف بوعورة جافية.

هذا لا يعني أن علائم القوة قد تراجعت. فمارساي مثلاً ـ وهو «أجمل فتى في باريس» في رواية **البنت ذات العينين الذهبيتين** (*La fille aux yeux d'or*) يوفِّق بين «رشاقة القرد وبسالة الأسد»[145]؛ ورغم «منظره الناعم والمحتشم» يعرف اللجوء «الرهيب إلى الحذاء العتيق والعصا»[146]؛ وهذا رودولف «المنتقم» في رواية **أسرار باريس** يُظهر «قوّة خارقة» ويمتلك «أعصاباً من فولاذ»[147]، على الرغم من «قامته النحيلة» وقسماته الرائقة. وجمع الشاعر بايرون (Byron) إلى الحد الأقصى بين الجمال والحزم: فاقترن هذا البحث عن هندام «رقيق» بعملية تقوية طويلة الأمد تمثلت بالملاكمة والسباحة، لا بل

بـ «عنف الحيوانات الضارية»[148]. لقد أكبّ على العمل لتكون له نحافة أنيقة وقامة نحيلة، فسافر إلى إيطاليا واصطحب معه طبيباً لينصحه بتمرينات رياضية ووجبات طعام معينة. فجعل من الحِمْية مشروعاً جمالياً ليكون ذا مظهر لائق، كما ورد في رسائله، فذكر النشاط والتقدم، قال: «تسألني عن أخبار صحتي، أجيبك أن نحولي مقبول، وأحصل عليه بالتمرّن والتقشف»[149]. وهنا انتصرت الرقة والحزم.

اشتملت عملية الإخراج الخاصة جداً بالجمال الذكري على جمال المتأنق بشتى جوانبها. هذه الشخصية جديدة وولدت في إنجلترا في نهاية القرن الثامن عشر، وهي شخصية بايرون وبروميل (Brummel) اللذين حاولا أن يجعلا من مظهرهما الخارجي صميم هويتهما. فالمتأنّق يستثمر الأناقة، لا بل «يوظّف كل شيء في تنمية فكرة الجمال لدى شخصه»[150]، ويحوّل فن الظهور إلى مهنة حقيقية: وبروميل عنده صانعا قفازات كُلّف كل منهما بمهمات مختلفة، وعنده ثلاثة حلاقين والعديد من الخيّاطين الرفيعي الاختصاص... الأساس هو «الشكل» بشتى حالاته وجميع جوانبه[151].

وهذا يوضح سياقاً وزمناً معينين. ولم تنشأ صورة المتأنق من إعادة النظر في الجلافة فقط. ذلك أن الخيار الحصري للشكل اقتضى هنا التحرر من الأوهام[152]. فالمساواة التي وعد بها المجتمع الجديد، أو البورجوازية الإنجليزية أو الثورة الفرنسية، بقيت هدفاً بعيد المنال، كما بقي فتح الباب على «الوظائف»[153] مشروعاً فحسب. ونجم عن هذا الوضع «انزعاج صامت»[154]. أي أن ذلك الحنين كان يتناسب مع الوعود السخيّة. أصبح الهندام الخارجي، في نظر المتأنق «المجال الوحيد الذي لم يتحقق إلاّ بفضله هو»[155].

في عالم بداية القرن التاسع عشر، لم يكن المتأنق سوى شخصية رمزية، وهذه ربما صورة أعظمية: فكان نموذجاً لجمال ذكري جمع بين القوة والرقة، وبين الحزم والهشاشة في آن. لننعم النظر في حالة اللورد سيمور (Seymour): كان متأنقاً يراقب بدقة الهندام الرقيق والرهيف، ويراقب «الثياب الضيقة والمشدودة والمقصَّرة»[156]. وكان يتبجّح بأن له «أجمل عضلات مفتولة في باريس»[157]. والبديهي أن «الجنس الجميل»، مع ذلك، بقي الجنس المؤنث.

الفصل الثاني

الاجتياح الجسدي

لأن تغييراً لافتاً قد لامس رمز الجمال بالذات، فقد ارتبط بإبصار بطيء للاستدارات الجسمية المؤنثة: فالأعطاف «الفورية» للجسد انتصرت تدريجياً في القرن التاسع عشر، وابتكرت ملبساً كان حتى ذلك الوقت يقنّعها. انتعشت الأشكال النسائية ولامست أقمشة الثياب الأجسادَ وفرضت في نهاية المطاف ـ ولو بشيء من التأخر ـ رسوم هذه الأقمشة. وخطوة بعد خطوة انتصر «التحتاني» على أفانين «الفوقاني»؛ وهذا ما طوّع معايير الجمال الجسدي في نهاية القرن، فركّزت على حضور الخصرين، وعلى قَطْع الحركات الحاد. وهذا لا يعني أن التحول شمل فقط أشكال التزيّن والأزياء، بل شمل ـ وبشكل ملحوظ ـ جمالية الجسد: فأصبح القوام ممشوقاً أكثر وأصبح القد أكثر «تشريحية» والحركات أكثر عفوية.

ارتعاش الثنايا

عرفت المرأة الباريسية إبان سنوات 1840 أكثر من غيرها كيف تطوع القماش ليتماشى مع جسدها: «وفضلت أن يكون من حرير أو جلد، وآثرت الدانتيلا على الوبر... وبدا أن الدانتيلا تناسب كتفيها

كما يناسب الريش طائر الطنّان»[1]. وعرفت ـ أكثر من غيرها أيضاً ـ كيف تسبك الأحجام وتبث الحياة في الموسلين والشاش، وكيف تجعل الجمالية الجسدية تخترق حياة الملبس. ويجب القول إن الخطوات كانت بطيئة: فجمال الاستدارات راح يخمّن أولاً قبل أن يتعزز، وشيئاً فشيئاً استقر في تخوم الملبس.

ولا شك أن المرايا التي تكاثرت في أوساط المجتمع الراقي، وأن المرايا العالية المتحركة التي صارت تشاهد كثيراً في مقصورات النخبة، قد جدّدت النظر إلى الذات: فنشأ عن ذلك وعي حاد بالقوام وبحركاته، وظهرت طريقة جديدة في مراقبة الذات. ولوحات النقش التي رسمت عام 1840، وبخاصة لوحات «الأزياء الباريسية» و«الملابس الفاخرة»[2]، صوّرت نساء عديدات يداعبن قماش فساتينهن، أو رسمت وقع خطواتهن كما عكستها المرايا الطويلة. فأوكتاف دو ماليفير (Octave de Malivert) بطل رواية **أرمانس** (*Armance*)، كان يحلم بقطع الأثاث هذه التي تزينها الحلقات بذوق والتي نشرها سان غوبان (Saint-Gobain) تدريجياً في أوساط المجتمع البورجوازي: «سأضع في هذا الصالون ـ وبحسب ذوقي ـ ثلاث مرايا بطول سبعة أقدام [2,30م]. لقد عشقت دائماً قطعة الأثاث هذه الغامقة والرائعة»[3].

ومهما كان الأمر، فإن التوقع الخاص في سنوات 1840 تلك رصد «ارتعاش»[4] أو «ارتجاف» الفستان، حتى ولو لم يتغير شكله: يجب «أن يحرك الهواء الفستان من اليمين إلى اليسار»[5]، وينبغي على «المرأة المارّة» كتلك التي وصفها بودلير، أن «ترفع وتؤرجح الكشكش والأهداب»[6]. ويترتب على الشكل المخنوق أن يظهر ويخلق تعارضاً بين «التعرج النشيط»[7] في الفساتين الباريسية والفتور «الرخو»[8] في الفساتين الريفية. وهذا ما خلق هرمية في أشكال

الجمال وحبّذ عدداً من الحركات والمهارات، حتى وإن بقي الثوب الكاسي منفوخاً، وبقي الملمح الجانبي يرسم بشكل «جرسي»، واستمر أعلى الجسم راسخاً فوق أسفله البيضاوي الشكل. وحدها حياة القماش كانت تؤمّن الفتنة المنشودة: ذلك «الشكل العذب أو الخطير»[9] للجسد، ذلك الشكل الخفي والمتجلي في الآن نفسه.

بالتأكيد ظهرت انتقادات تندد بتلك الملابس المنفوخة، وبينها أصوات نسائية: «كانت النساء اللواتي لهن أجسام متناسقة يحببن الفساتين المتوسطة الاتساع»، ولكن انتصرت معظم القامات المشوهة[10]. وحوّلت الصور الكاريكاتورية التي رسمها شام (Cham) وبيرتال (Bertall) ودوميه تلك الثياب «المبالغ» في عرضها إلى أعباء زائدة: الفساتين التي تصطدم بالمارة أو تلك التي تحترق عند الاقتراب من المدافئ[11]، أو تلك التي تدوسها عجلات العربات[12]. ومع ذلك بقيت صناعتها «إلزامية» حتى سنوات 1860، مركّزة على ملمح جانبي تزييني وجامد، في حين أن الرهان ارتبط بالأشكال وبالحرية في آن.

ويستحيل علينا أيضاً أن نفكر في ذلك القوام من دون التكلم عن قسر المشد الذي كان يعيق الحركة. فكثيرة هي المؤشرات التي أكدت حضوره الذي تجاوز الحدود الاجتماعية: في منتصف القرن كانت 8000 عاملة فرنسية يعشن من تجارة المشدات التي كانت صناعتها تقدّر بـ 12 مليون فرنك سنوياً، وكان سعر القطعة يتراوح بين 400 فرنك وفرنك واحد[13]. وتؤكّد ذلك الرسوم المنقوشة التي قام بها إنجيلمان (Engelmann)، فصوّر «استيداعها» في غرف متواضعة داخل باريس[14]. وأظهرت صور دوميه المشدات معروضة في أفقر الواجهات الباريسية[15]. وتعمّم استعمال المشد لدى الفتيات البالغات، ولكنه بقي مستبعداً لدى الفتيات الصغيرات[16]. وأظهرت

صورة نقشية صنعها ديفيريا (Devéria) أن المشد يضمن «الجمالية»، وبدت فيها امرأة أمام مرآتها الحميمية تقارن الخطوط الناتئة لتمثال قديم بخطوط وأسلاك مشدها المتواشجة[17].

واشتدت الانتقادات، ولاسيّما الطبية منها[18]، واختصرها ديباي (Debay) في كتابه **الرعاية الصحية في الزواج** (*Hygiène du mariage*) الذي طبع عدة مرات بعد طبعة عام 1848، وفيه قال: «إن المشدّ هو إهانة للطبيعة»[19]. ولكن استعمال المشد لم يتراجع مع ذلك، وكشف كم استمرت، في منتصف القرن، جمالية جمّدت المظهر النسائي الخارجي، وحولته إلى ديكور، وحكمت على الجسد النسائي بأنه يحتاج حتماً إلى دعم: «إن ثراء ورخاوة وثقل الأشكال النسائية تقتضي وضع المشد، توخياً للهندمة»[20].

وحدها خطوط المشد تغيّرت: فبعد أن كان مختزلاً في نهاية القرن الثامن عشر، أصبح يتركز على الخصر والوركين: فما بين عامي 1828 و1948 تقدمت أربع وستون براءة اختراع لنيل الموافقة، وافتُرض فيها أنها ستحسن استعماله المريح، في حين أن براءتين فقط قدّمتا عام 1828[21]. إن حجة السلاسة في قضية المشدّ أصبحت حجة مركزية، وتركت النساء يحلمن بألف وسيلة طرحت مجلات الموضة نماذجها: فمنها المشدات المريحة لأنها «من دون جيوب»[22] أو لأنها «من دون خياطة»[23] أو لأنها «من دون ثقوب»[24]، ومنها المشدات الأكثر «مرونة» لأنها مزوّدة بأربطة «لا أطراف لها»[25]. وروعيت فيها عمليتا الربط والفك[26] اللتين تقوم بهما المرأة «وحدها وبلحظة»[27]. ولكن الواقع كان أكثر بساطة طبعاً فحوّل القالب إلى درع قصير تتداخل شفراته عندما يُشد.

وارتبط الفرق الحقيقي والتمييز الفعلي أيضاً بجودة التصنيع: «فالشكل الجيّد» يقتضي وجود «خيّاطة جيدة». وذكر بروفان

(Provins) في مقالة عنوانها «مشاهد من حياة الريف» «Scènes de la vie de Province» أن بييريت (Pierette) قد عهد أمرها «لأفضل خيّاطة»[28]؛ وقضى المحرر في مجلة **بون طون** (*Bon ton*) بأن تتوفر لدى صانعات المشدات معرفة «بالرعاية الصحية وبالميكانيك، وحتى بالرياضيات»[29]؛ جاء ذلك في أحد أعدادها لعام 1837. وقد أثارت النتيجة إعجاباً شاعرياً «بالقوام المُفْعي» الذي تحدثه أسلاك المشد والذي يوحي «بأناقة شبيهة بأناقة شجرة حور شابة تحركها الريح»[30].

تجليات الخصرين

تواءمت الأشكال تواؤماً أكبر مع الأقمشة في منتصف سنوات 1870: فأصبح الفستان «لصيقاً»[31]، وفجأة تعزّز الخصران في غلاف صار «ضيقاً»[32]. وادعى الشاعر مالارميه (Mallarmé) - الذي كتب عن الموضة أحياناً - أن الزوائد الثقيلة «زالت تدريجياً». وهذا التغيير استهدف الإضافات المشوِّهة: «لقد زالت الطارات واختفت النمرقيات»[33]، وهي أدوات قديمة قاسية وضعت طويلاً تحت أقمشة الفساتين لتوسيع فوّهاتها، وهي كناية عن «سقالات» و«أشياء رهيبة» دفعت بعض الجرائد إلى ذكريات غائمة تنوّه بـ «محاكم التفتيش»[34].

لقد أكد الشهود أن الأقطاب الجمالية قد تغيّرت. فإدغار (Edgar) مثلاً - وهو شاب ريفي اصطحب عمته للتسوّق في باريس- ادعى أنه صحح نظرته إليها بعد أن لبست الفستان الجديد: «اكتشفت الآن أن لي عمة جميلة خلقها الله لتكون فاتنة. ومع أنني أعرفها منذ عشرين سنة، لم يخامرني أدنى شك في ذلك»[35]. وذكر مالارميه «الباريسية المثلى» كـ «رؤيا عجائبية»، فقد التقى ذات يوم من عام 1874 في غابة بولونيا بالسيدة راتاتسي (Ratazzi)، وهي تخطر

بفستانها «الطويل واللصيق» وأثارت فيه روعتها «انطباعات كانطباعات الشعراء، عميقة وشاردة»[36].

ومرت تجليات «الأسفل» فعلاً بعدة مراحل. في البداية ظهر القسم العلوي من الجسم في حين أن الخلف بقي معلّى ومغطى. قال زولا عن بطلته نانا في أثناء منح الجائزة الكبرى في باريس، إنها كانت ترتدي «المشدّ الصغير والحلة الحريرية الزرقاء اللاصقة بجسمها، وكلاهما كانا فوق حقويها يشكلان نمرقاً هائلاً، ويرسمان ساقيها بشكل جريء، في زمن كانت فيه الفساتين منفوخة»[37]. وأكدت هذا التعبير القامات التي تكلم عنها كتاب **الرسول الصغير للأزياء** (*Petit messager des modes*) والتي غامرت في الفضاءات اليومية عام 1880، فقال: إنها كانت أكثر استقامة في قسمها الأمامي، وكانت دائماً «أكثر تقوساً في منطقة الحقوين وتدعمهما بمشدّ»[38]. وحصل انقلاب فظهرت الاستدارات، وبدأ الجمال يشمل بروز القسم الأمامي من الساقين والحوض.

وفي مرحلة ثانية، حصلت في نهاية القرن التاسع عشر، اختفى الشعر المستعار النازل فوق القسم الخلفي من الفساتين. و«التزين قبل النزهة»[39]، كما أوصى به كتاب **الرسول الصغير للأزياء** عام 1876، نصح بارتداء الثياب «اللصيقة»، وكان ذلك أمراً غير مسبوق. وأصبح الطقم النسائي «بسيطاً»[40]. فهو هابط، و«تنورته مستقيمة»[41] كما قالت مجلة **لو كابريس** (*Le Caprice*) [النزوة]. وصارت الرشاقة «متموجة»[42] والأطقم مشدودة على الجسم، ولها «سترة درعية» أو «سترة طقمية»[43]؛ وكلها تؤدي إلى إسعاد «النساء النحيلات» وإلى «تيئيس الأخريات»[44].

ويجب أن نشير أيضاً إلى أن تلك الاستدارات وتلك الأشكال النحيلة والمختلفة جداً عما هي عليه اليوم. الفساتين «اللصيقة»

واستدارة الخصرين فرضت نفسها في نهاية القرن التاسع عشر، وكذلك دعت إلى مراقبة المشد، مما أدى إلى تجديد شكله، فأصبح وافر التغطية، وافترض فيه أن يضغط جوانب الحوض الذي بان فجأة: «لا قيمة اليوم للفستان إلا إذا كان على القد، أي لصيقاً، والحال أن هذه النتيجة لا تتم إلا إذا كان الصدار ذا أربطة عديدة وكان هابطاً جداً»[45]. والاستدارات التي كانت تتعرض لتسليط النظر عليها حظيت بدعم متكرر، ذلك أن الصلابة الجسمية النسائية تحتاج دائماً إلى مساعدة وسند. ومنذ أعوام 1890 ظهرت مشدات ذات استدارات واضحة: «يجب أن تكون المشدات طويلة ومحيطة بقسم كبير من الجسم، ويجب أن تكون الأربطة نازلة جداً على الخصرين»[46]. وإذا كانت السيدة غرانجان (Granjean) ـ وكانت سوبرانو في الأوبرا عام 1900 ـ ذات «قد ممشوق»، فيعود الفضل إلى مشدات السيدة لوغران (Legrain) خيّاطتها، لأنها حوّلت تلك المشدات «إلى ما هي عليه الآن»[47]؛ وبالمقابل إذا اشتكت عام 1905 إحدى مراسلات مجلة **رسول الأزياء** من شكل جسمها، فلأنها «لا تضع مشدات مناسبة»[48].

ونشأ عن ذلك ولع بالمشد، فتزايدت براءات الاختراع. في بداية القرن العشرين صار عددها يراوح بين الثلاثة والخمسة شهرياً[49]. وتنامى الإنتاج أيضاً: عام 1870 بيع 1500000 مشد، وعام 1900 بيع 6000000[50]. واشتهرت بعض أسماء الماركات بجودة منتجها: ومنها ماركة سيرين (Sirène) بنموذجين هما «اليعسوب» و«البلاستيك» ويضمنان «قامة تفرضها الموضة السائدة»[51]؛ ومنها أيضاً ماركة بيرسيفون (Perséphone) التي كانت «تقلص الخصرين بشكل بديع»[52]؛ وماركة سوناكور (Sonakor)، وهي «صحية» حصراً[53]. وحافظ كل نموذج على القاعدة القديمة التي تقضي بشد

الفقرات القطنية وليّها لإبراز الأشكال التي لم تعد الاستدارة تؤمّنها؛ وزعم كل نموذج أنه بخاصة يقلص عرض الخصرين اللذين أظهرهما الفستان. ونحتت الملابس الاستدارات الجسمية التي صارت فجأة محطاً للنظر.

وأبرز المشد صورة معيّنة للجسد، وفرض انحناءة زادت وضوحاً، كأنه بذلك أراد أن يقلّد استدارة اختفت. وما نقلته جميع مجلات الموضة في نهاية القرن، هو الجسد «المستقيم» والحقوان الغائران في توغّل لا يعرف الحدود. واتخذت القامة اللدنة شكل «S»، لإبراز الأنوثة؛ وبفجاجة ذكرت نيل كيمبل (Neil Kimbell) هذا الالتواء - وهي سيدة باذخة في الصالونات المخملية في سان فرانسيسكو - إذ أبرزت عالمية القد الممشوق في نهاية القرن، فقالت: «يجب على المرأة أن تضبّ كل شيء ما عدا قفاها وثدييها»[54]. وأصبحت الإحالة إلى حرف «S» شائعة ومبتذلة في صور ورسوم ذلك العصر، كتلك التي ذكرها مونييه (Meunier) عام 1903: «الفوق والتحت أو المعادلة الرياضية للمرأة التي تتبع الموضة. إن «S» تبدأ به كلمة سيلف «Sylphe»[55] [الفاتنة]. وحدها ميولة القد هذه البارزة والمعقّدة صنعت الجمال الجسدي في بداية القرن العشرين. ووحدها استرعت انتباه متنزّه مثل لوريول (Loriol)، في رواية جورج لوكونت (Georges Lecomte)، الذي استثاره «ثديان مشرئبان باعتزاز فوق قدّ ممشوق وخصرين مربربين»[56].

الموضوع ذو شأن ولافت جداً بحيث عالجه علماء الأنثروبولوجيا المقتنعون بوجود «تقوس بارز لدى الأعراق السمراء في الجنوب»[57]. ونجم عن ذلك بحثهم عن المقاييس المعيارية وعن مجابهة الصعوبات لتحقيق ذلك؛ فاعترف توبينار (Topinard) في كتابه الضخم **أنثروبولوجيا** (*Anthropologie*) الصادر عام 1885، إذ

قال: «يجب علينا في هذا الموضوع أن نبدأ من الصفر»[58]. وهذا ما اكتشفه علماء التشريح أيضاً، فحوّلوا الأمر إلى موضوع يعنى به العلم: أي أن «تشكّل الاستدارة القطنية»[59] صار يُدرس دراسة منهجية في نهاية القرن. ولاحظ ذلك شاربي (Charpy) فقال: «إن للمرأة عموداً قطنياً أطول»، وأكثر تقوساً وانغلاقاً، ويختلف عن عمود الرجل في جميع الحالات، فزاويته هي 155/160° عند الرجل و140 عند المرأة[60]. لا شيء آخر هنا سوى وجود علم أكّد الموضة.

الرغبة المبهمة

هذا الوجود الجديد للجسد، وهذا القوام الذي تلامسه الثياب وهذه الاستدارات التي تُفرض على النظر، تقاطعت كلها مع ظاهرة أخرى تكشفت في نهاية القرن التاسع عشر، ألا وهي ظاهرة الحرية الممنوحة للرغبة، الحرية التي تشير إليها والتي تبوح بها. وشكّلت نانا بطلة إميل زولا قطيعة في هذا الصدد، قال عنها: «إنها طويلة القامة وجميلة وباذخة الجسد»[61]، وأثارت بشكل غير مسبوق «مجاهل الرغبة»[62]، وذلك «الجنون»[63] الذي استحوذ على بعض زوارها عندما أبصروا حميم جسدها اللاصق «بردائها البسيط والمطواع والرهيف»[64]. وانبعثت منها قوة سرية وغريبة، انبعثت من «هذا الشيء الآخر»[65] الذي لم يقوَ زولا على تسميته والذي كان يعطي الجمال ألقاً: كانت تنبعث منها «رائحة الحياة وقدرة كليّة نسائية تُسكر الجمهور»[66]. وانتشر هذا الجمال الشبقي في نهاية القرن. وانتشر في المسارح ومقاهي الموسيقى وصالات المنوعات، واستقرت معاييره في النقش والتصوير الضوئي[67]. وشاع في أشكال الوصف أيضاً، وصفُ مجملِ الجسد الذي، رغم الفستان والهندام، راح يشارك في هذا الجمال. ففي كتاب **المرأة والدمية** (*La femme et le Pantin*) الذي صدر عام 1898 تشدد المرأة الأندلسية على الانفعال

«بانطاق» جسدها، «جسدها برمته، جسدها البض والفارع»، فكانت «تبتسم بساقيها وتتكلم بأعلى جسدها»[68].

بعض النساء، أكثر من غيرهن، حرّكن ربما هذه الإثارة القصوى التي لم تستطع ملامحهن وحدها أن تشرحها، والتي حاول زولا أن يلمّح إليها، وكان من الرواد في ذلك. وقام الابتكار كله على ذكر «الحمّى» التي أثارتها نانا وعلى الإسهاب في وصفها. وفي تلك الحالة بدت الرغبة اللاسعة أكثر مشروعية فعلاً. وكثر الحديث عنها، وتمّ تتبع تحوّلاتها وشدّتها، وصولاً إلى الدوار الذي أصاب موفّا (Muffat) «المهووس والمسكون.. في جسده إلى الأبد»[69]. لا شيء آخر سوى علم نفس ناشئ حاول أن يفصح عن تلك القوة الكامنة في الجذب الجنسي. إن التحرر البطيء للأشخاص وشعورهم التدريجي بحريتهم حوّلا حكماً، لا بل وجوباً، طريقة الشعور بالمتعة والمطالبة بها، في نهاية القرن التاسع عشر: «إنها شهوة شكلت أسمى الواجبات وأقدسها»[70]. لا شيء آخر سوى صعوبة الإعراب عن كل شيء عندما يصطدم اكتشاف الجانب الجديد للجمال بتخوم عنيفة ومبهمة وغير محدودة: كيف يمكننا هنا أن نذكر ما كان يميّز نانا، في حين أن ملامحها لا تميّزها؟ إنه سر سحيق تحاول كلمات الرغبة أن تقترب منه؛ ولو اصطحبت بمخاوف جديدة، بمخاوف جنس متربص «يعيث فساداً في المجتمع»[71]: إن تلك الإشارات المرعبة التي قدّمها زولا تظهر نانا «كنحلة» تفتن الرجال وتجرهم إلى الهلاك، بعد أن تقدم لهم «خمير العفن الاجتماعي»[72]. ويجدّد تحليل الرغبة عندئذٍ المخاوف القديمة من الأفانين النسائية: فالمكر الذي يحوّل المرأة إلى شيطان ارتبط هنا بجموح «فائق الطبيعة»، وبقوة مقلقة، وببؤرة شهوية غامضة، قد تجرّ الوبال على الجنس المذكر. وامتد الخطر التقليدي لجمال مصطنع في عالم أعطت فيه

دونية المرأة انطباعاً دائماً بأنها تستطيع أن تفلت من الوكلاء عليها.

ويشير الموضوع إلى جانب شبه جسدي وإلى تأثير مبهم سمته بعض كتبِ دليلِ باريس، وبشيء من المرح، «رائحة المرأة»[73]، أو نقلته بعض التوصيفات ـ مع شيء من التحدي ـ على أنه «طبيعة» كامنة تحت المظهر، والخصرين والاستدارات وغدائر الشعر، كغدائر نانا التي «حلّتها فينوس»[74]، والتي كانت تدلّ على الاستسلام. إنها من دون شك متعة نسائية، سيّرت الجمال، من الوهلة الأولى، كما لو كان «أداة» أو «شيئاً» أكثر منه «قضية» و«حرية». إنها كانت تتغذى به وتقلق منه، فغيّرت هنا طبيعة النظر.

ومن جراء ذلك حصلت بعض أعضاء الجسد على قوّة جديدة: فضفائر الشعر بخاصة التي كانت تشير إلى الحميمية أصبحت مرتعاً سرياً للعبة كر وفرّ لا تنتهي. فأصبحت عند بودلير حلماً بالآفاق، «حلماً بالأشرعة والجذافين والنيران والسواري»[75]. وصارت عند زولا حلماً بالسخاء الحيوي: فشعر نانا الأشقر كان «مرفوعاً»[76] ومعقوصاً في المدينة، و«طيرته»[77] الريح في حلبة سباق الخيل، وكان «محلولاً»[78] كعرف الفرس في المواقف الحميمة، واهتزّ هذا الشعر «فوق إناء من الفضة كي يتخلى عن جمّ الدبابيس الطويلة التي ترنّ كجرس كبير فوق معدنها الصافي»[79]. والضفيرة بكتلتها وثقلها و«تموّجها»[80] طغت فجأة على الوصف في نهاية القرن التاسع عشر: ففي روايات الأخوين غونكور (Goncourt) نرى «أمواج الشعر»[81] تجتاح جيد المرأة؛ وفي لوحات تولوز لوتريك (Toulouse-Lautrec) نرى الراقصات والمشخصات يصففن شعرهن؛ وفي ملصقات ألفونس موشا (Alphonse Mucha) وبول بيرتون (Paul Berthon) وأوجين غراسيه (Eugène Grasset) نشاهد الخصلات المبعثرة تتطاير وتصل إلى تخوم اللوحات[82]. وهذا ما أكدته المجلات عام 1900:

«من دون غزارة الضفائر وكثافتها، لا نستطيع أن نعثر على جمال حقيقي»[83].

«تطبيع» الفن العاري

مع هذه «الإباحة» الكبرى الممنوحة للرغبة، أصبح الفن العاري أمراً شائعاً في نهاية القرن. ولكن مع هذا الشيوع استطاعت صورة الأشكال الجسدية أن تتغير.

وظهر الفن العاري أولاً في المسرحيات والملصقات والصحف، منذ سنوات 1880. وصارت الأجساد مشهدية، وحفلات الرقص الشعبي التي كانت تنظمها مجلة **كوريه فرانسيه**[*] (*Courrier français*) أنشأت «مسابقات فنية» إبان سنوات 1890: مسابقة لأجمل ساق، لأجمل عنق، لأجمل ثديين[84]. وروجت مجلات الطاحونة الحمراء وكازينو باريس للملابس الشفافة، وضاعفت مقاهي الموسيقى حفلات الرقص التي كانت «تلهب»[85] التنانير القصيرة. وتوقفت أعمال الحفر والنقش عند الثياب الكاشفة: «كان ذلك هو عصر التشمير والكشف والشفافية والعري الجريء»[86].

وتحت هذه المبادرات بزغت إرادة تقول بتحدي «اللياقات والأحكام المسبقة»[87]. فصور الفن العاري التي رسمت في صفحات **فان دو سييكل** (*Fin de siècle*) أو **لا في باريزيين** (*La vie parisienne*) أو **كوريه فرانسيه** قُدّمت كما لو كانت أشكالاً من الكفاح: «كفاح اثني عشر عاماً»[88]، وهو عنوان وضعته **كوريه**

(*) جريدة ليبرالية أنشئت عام 1820 وتوقفت عام 1851، وما بين عامي 1884 و1913، ظهرت مجلة أسبوعية مصورة تحت هذا العنوان نفسه، والآن تملك مجموعة **كوريه فرانسيه** الصحفية 12 جريدة ومجلة ذات توجه كاثوليكي.

فرانسيه عام 1898. ولم يكترث الناس هنا بالنزاعات أو بمقاومة صحافة قلقة على تلك «المشاهد الخليعة»[89]، كذلك لم يكترثوا أيضاً بردود أفعال جمعيات الأخلاق التي نددت «بالأدب الوضيع»[90] أو «بالعدو السافل»[91]. وبالمقابل يجب معايرة الآثار التي تركها شيوع الفن العاري مع تصورات الجسد.

ولم تأتِ النتائج مباشرة. في البداية تكورت الصدور واستدارت الأكفال المستقرة فوق سيقان تابعت انحناءتها، مكررة حرف «S»[92] للملمح الجانبي للجسم المرتدي. وتكرر النموذج من رسم إلى آخر، وصدر في الدوريات ذات التوجه «الانعتاقي» في نهاية القرن: فكانت الملابس نصف عارية وأبرزت نتواءات «أعلى» الجسم و«أسفله». ونشرت مجلة **رابليه** (*Rabelais*) عام 1902 الصور التي التقطها أحد السوّاح في حمامات المياه المعدنية: قامات بلباس السباحة، تكوّر في الأكفال والسيقان، والأثداء والأذرع، خصور نحيلة، في حين أن الشعر كان يتطاير والنظرات المتواطئة كانت تنصبّ على المُشاهِد[93]، لا بل تمّ التركيز على صورة معينة، صورة «مكسورة» في الخصر، فضحت وجود أحد «الخبثاء» أو «المهيّجين» في رسم لبريجيلان (Préjelan) أطلق عليه بتهكم عنوان «تأمل»[94] ونشره في مجلة **ليلوستريه ناسيونال** (*L'illustré national*).

ولكن رُسم نموذج آخر في تلك الصور العارية التي راجت في نهاية القرن: نموذج أكثر نحولاً، وبعيد كل البعد عن كل تلميح إلى التقوسات التي فرضتها المشدات، نموذج نحَف الساقين وتوسّع في تطويل الفخذين، ومطّ الجذع ولدّنه. وفيها ظهر العري أكثر «طبيعية» وتحرّر من الانحناء الذي فرضته أربطة المشد. فبدا الظهر مستقيماً وأعلى الجسم فارعاً. ونشرت مجلة **لوكوريه فرانسيه** نماذج رسمها

لونيل (Lunel) وشوريه (Cheret) وروديل (Roedel): وبدت فيها القامة ممشوقة[95]، وفيها فرض الامتدادُ نفسه. وهذا ما أكدته اللوحات العارية التي رسمها كليمت (Klimt) أو التي ظهرت في الفن الحديث: أوراك وخصور بارزة فوق سيقان مستدقة، أعلى الجسم ضيق ومصقول. وما رؤية إيفيت غيلبير (Yvette Guilbert) لقامتها كمغنيّة إلا المثال اللافت بعد عام 1890: «العنق سامق وطويل، ومستدير ومطواع، الكتفان ينزلان برشاقة، والثديان ممسوحان... وخصران عظيمان، وفخذان طويلان جداً يظنّ أنهما ناحلان»[96]. وركّزت إيفيت غيلبير على معنى قدّها، فقالت: «أريد بخاصة وقبل كل شيء أن أظهر شديدة التميّز»[97].

وتجاور في بداية القرن العشرين على الأقل نموذجان ركزا على القامات العارية أو نصف العارية: وهما النموذج الشبقي الذي انتشر في المقاهي الموسيقية[98] وذو التكويرات القوسية والسيقان البارزة، ونموذج الأناقة المخملية ذات الملامح الجانبية الفارهة؛ وهذا الأخير انتصر على النموذج الأول في نهاية المطاف.

التكشّفات الصيفية

نزعت ملابس البحر في نهاية القرن التاسع عشر نحو قدر متناقص في التقوّس: فتضاعف الفرق بين قامات الشتاء وقامات الصيف بسبب غياب المشدّ.

ولم يعنَ التاريخ خلال القرن بتغيّر رؤية البحر، إذ حصل انتقال من ممارسة الحمامات الكبريتية إلى ممارسة الاصطياف وألعاب الشواطئ[99]، فأصبح الشاطئ مكاناً للاستجمام والتسلية. فتغيّر الهندام، وتكشف الجسد تدريجياً. ففي عام 1882 أوردت مجلة **لا في إيليغانت** (*La vie élégante*) الملاحظة الآتية: «قريباً لن يبقى فوق

الجسم إلا لباس بحر قُطني تجعله الأمواج يلتصق به»[100]. وهنا في بداية القرن العشرين ظهرت الفساتين المشدودة على الجسم والتي رفعت إلى منتصف الساقين[101].

وظهر تغيّر لافت مردّه الأهمية التي أوليت للساقين في مقاييس الجمال الشواطئي... وهذا المشهد الجديد تجلى في ما ذكره أزواج المستقبل عن رفيقاتهم. ونجد ذلك في قصص الاستجمام التي كتبها بيرتال (Bertall) عام 1880، قال: «إنها فاتنة وفارعة الطول وجميلة الجسم، ولها ساقان إلهيّان يعلوهما خصران رائعان، وقدّها ممشوق وناعم ونشيط»[102]. وعبّر بروست (Proust) عن افتتانه بشاطئ بالبيك قائلاً: «لهذه الأجسام الجميلة سيقان رائعة وخصور فتّانة ووجوه نضرة ومرتاحة فتبدو رشيقة وماكرة...»[103].

وأكثر حسماً أيضاً هي الأهمية التي أوليت لرشاقة القد وتناسقه في الصيف مقارنة بانكماشه وتقوسه في أثناء الشتاء. فالشاطئ في نهاية القرن قد أعاد ابتكار القواعد، وهذا ما لاحظه بقوة غير مسبوقة الكاتب هوغ ريبيل (Hugues Rebell) الذي عبّر عن دهشة أكّدت حدّتُها جدتَها، قال: «أكثر من حفلات الكازينو، كان الاستحمام انتصاراً للجميلات الشابات والناضجات. النساء اللواتي لم يكنّ واثقات من مفاتنهن لم يتجرّأن على المجازفة. واللواتي لفتن الانتباه في الشتاء الماضي بأجسامهن المعبّرة والحالمة والمترصدة والمغرمة، وبقسمات وجوههن المنتظمة، وبفن ارتدائهن الملابس الفاخرة وبيسر تبرجهن الفخم، ذُهلن لأنهن وجدن أنفسهن محتقرات ومرذولات، إذ فضّلت عليهن مخلوقات لا اسم لهن ولا صورة ولا هندام باذخ، بل لهن قوام متين ومتناسق وجسم باذخ فاتح يُفرِح اليد والعين»[104]. ونشرت مجلة ميساجيه دي مود (*Messager des modes*) حوالي عام 1905، تلك القدود التي أظهرت بجلاء المستحمات اللواتي كنّ

يلبسن فساتين تحررت من المشدات أو اللواتي كنّ يرتدين تنانير قصيرة ومستقيمة، أو اللواتي بأعلى أجسامهن الفارعة كنّ يتعارضن مع الصور الوعرة والمقوسة والمدرعة بالمشدات للنساء المتنزّهات في الشتاء[105]. ونجد هذا التعارض أيضاً في صور المستحمات التي التقطها جيبسون (Gibson) ونشرتها مجلة **لايف** (*Life*): كنَّ يرفعن أيديهن - وهذا علامة على حرية جديدة جداً - وكانت أعناقهن مكشوفة، وكن يساوقن بين ملمح الساقين وملمح الظهر، لا بل تمكّن جيبسون من أن يبتكر شخصية يمكن تحديدها فوراً، شخصية ذات أعطاف لدنة ومتحررة وهي «فتاة جيبسون»[106] التي بهندامها النشيط وبحركاتها التلويحية صارت معروفة جداً في الولايات المتحدة. ونجحت كشخصية خيالية ونموذج عرض، وتمكّن جيبسون بعد هذا النجاح من أن يوقّع عام 1902 عقداً استثنائياً قيمته 10,000 دولار مع مجلة **كوريير** (*Corrier*) ليروي على صفحات المجلّة حياة فتاته الخيالية[107].

وكان هذا المثال حاسماً لأنه أوضح أيضاً الصعود التدريجي للنموذج الأميركي الذي انتشر في أوروبا جامعاً النجاح الاقتصادي والنجاح الجمالي بشكل تدريجي. وهذا ما عبر عنه المتفرجون على الألعاب الأولمبية في باريس عام 1900 عندما تكلموا عن الأبطال الأميركيين قائلين: «إنهم من أمّة شابة ورائعة تشكلت في العالم الجديد»[108].

تحليل الجسد القتالي

هناك أيضاً ثقافة أخرى استوحاها النموذج الجديد، وهي ثقافة التمارين الرياضية التي اعتبرت مشروعة بنحوٍ كافٍ بحيث صارت إلزامية في المدارس العامة الفرنسية، ابتداءً من عام 1880، وكذلك

في مدارس العديد من البلدان الأوروبية والولايات الأميركية، في الفترة ذاتها[109]. إنها ثقافة مركبة، والحق يقال، أصبحت اليوم معروفة جداً[110]، وتطورت ببطء على طول القرن التاسع عشر، وعكست عالماً جديداً من الاتزان والفعالية الجسميين، ودمجت المرجعيات البيولوجية إلى مرجعيات الآلات والمحركات والتدجينات، بالإضافة إلى العمل على الذات، وضاعفت التمارين وحددت النتائج. وهي أيضاً ثقافة مركّبة لأنها ركزت على القلق المتعلق بمصير أشكال النوع البشري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر: أي التهديدات الناجمة عن تقوقع المدن وعن تشغيل الأطفال وعن المتطلبات القسرية للصناعة. وادّعت أنها تردّ على أشكال القلق من «تهالك الجنس البشري»[111] وعلى «أسباب انحطاط الشعوب المتحضرة»[112]، وعلى جميع صنوف «الوهن» التي تتصور النخب لها أشكالاً من التربية لا تستنفد.

وعلماء التشريح في القرن التاسع عشر قد بسّطوا المقاييس المتعلقة بالأبدان التي قال عنها لامارك (Lamarck) وداروين (Darwin) إنها ناجمة عن الأنواع والأعراف والأزمنة. وفي سنوات 1880 ضاعف **قاموس العلوم الأنثروبولوجية** (*Dictionnaires des sciences anthropologiques*) الذي وضعه بيرتيون (Bertillon) وهوفلاك (Hovelaque) وليتورنو (Letourneau) أرقامَ المعايرات العظمية والأطوال والقامات. وذكر أن عظم الفخذ عند البِيض أطول مما هو عليه عند السود، لأنه يتلاءم تلاؤماً أفضل مع المشي على قدمين، وأن حوض البِيض أضيق لأنه يتلاءم تلاؤماً حسناً مع الوقوف، وأن الكوع أطول لأنه يتلاءم بشكل أفضل مع استعمال الأدوات[113]. وخلف هذه التميزات التي وردت على ألسنة «الداعين إلى التحضّر»، فرضت أرقامٌ شتى نفسَها في أماكن أخرى. فمنذ سنوات 1870 قدّم

كيتيليه (Quetelet) حولها تقييمات متوسطة، منوهاً بالأبحاث الإحصائية الأولى حول أبعاد الجسم، فميّز بين القامات والأوزان وادّعى أنه حبّذ دلالة حظيت بالأولوية المطلقة: وهي «تطور الصدر»[114]، أي التطور الناجم عن العملية الرياضية التي من شأنها أن «تقدم خدمات جليلة»[115]؛ و«لاحظ»[116] أن أعلى الجسم ينمو من جرّاء التدريب، وقارنه بالرؤية الطاقيّة وبالأدوات التي كانت تطلق النار في حقبة لم يشبّه فيها «جمر» الرئة إلا بمرجل المحرك. وأشار هذا بطريقة مبتكرة إلى بروز القسم العلوي من الجسم وإلى رؤية جانبية محددة للجسد: أي أن «النوع الزَوْري» يتعارض مع «النوع البطني»[117]. فالأول يشير إلى قوة قابلة للاشتعال، والثاني إلى وهن عضلي وطاقي: «توسّع الصدر يطرح المشكلة الكبرى في رياضة التطوير»[118]. لاسيّما وأن آثاراً تكوينية أخرى انضافت إلى «تهاون» النوع البطني: وذلك بسبب التقوس الزائد للفقرات القطنية الناجم عن نقص شديد في «حجم البطن»، وبسبب «التقوس القطني»[119] ـ وهذا مصطلح جديد نحته علماء التشريح في نهاية القرن التاسع عشر ـ وبسبب تلك الأحقاء الغائرة بإفراط، مما يدل على الوهن أكثر منه على الجمال.

ونجم عن ذلك تنديد الألعاب الرياضية في نهاية القرن التاسع عشر «بالمثال الحالي للجمال الأنثوي الذي انحرف لسوء الحظ»[120]، ونجم عنه أيضاً إصرار على وضعية ضرورية تتبنى «الشكل المادي العمودي للجسم»[121]. وهذا لا يكتفي بأن يكون الصدر متقدماً، بل يجب أن يكون الحقوان مستقيمين. ونشأت أيضاً تمارين تهدف إلى مقاومة التقوسات التي فرضتها المشدات: يجب وضع الفتيات «لصق جدار أو شجرة أو قطعة أثاث» ويجب «موازاة الحقوين والظهر والقذال بهذه المساحة العمودية»[122]. وبعد ذلك

ببضع سنوات، لم يتردد كاليكست باجيس (Calixte Pagès) من التكلم عن «تمارين جمالية» مؤلفة كلها من تكبير وتطويل، لا بل - وهذا اقتراح أقصى - من «إزالة تقوس الفقرات»[123].

والأرجح أن الرياضة التي طالما ذكرتها مجلات الموضة في بداية القرن العشرين، بقيت قليلة الاستعمال لدى القارئات أنفسهن. وبالمقابل نشرت صورة جديدة: صورة الوضعيات الخالية من التقوس، صورة الهندام «المبسط». ولم يعد التمرين الرياضي يمارس بفساتين لها طارات كما كانت في عهد الإمبراطورية الثانية[*]، وفي نادي بيشيري (Picherey) الرياضي عام 1858[124] بل صار يمارس بـ «لباس البحر المرن»[125]، كما ورد في كتاب **فن أن تكوني جميلة** (***L'art d'être belle***)، وكان يمارس في مؤسسات فينك (Finck) عام 1906. ونشر هذا التمرين صورة الحركة وصورة الدينامية التي لا يمكن أن تسمح بها التقوسات المشدية.

لم تُلغِ ملابس السباحة الصيفية هذا التقوس فقط، ولم تندد به الألعاب الرِياضية «الرسمية» فقط، بل حاربته أصوات منفردة وشخصية في بداية القرن العشرين، وكانت تدعو إلى النضال أيضاً. ولاسيّما أصوات النساء التي اتهمت التقوس بأنه يفرض صورة مصطنعة إن لم نقل متشنجة. لابدّ من نشاطات جديدة، ولابدّ من حريات جديدة كي يظهر الجسد الأنثوي أيضاً، في نظر الكثيرين، ليس مقوساً وإنما «لدناً» وأكثر «استقامة» مما كان عليه سابقاً. يجب

(*) يُقصد بالإمبراطورية الثانية تلك الفترة التي امتدت من 2 كانون الأول/ ديسمبر 1851 وحتى 4 أيلول/ سبتمبر 1870، وفيها قام لويس نابليون بونابرت بانقلابه العسكري وغيّر لقبه من [رئيس الجمهورية الفرنسية] إلى [نابليون الثالث، إمبراطور الفرنسيين]. وخلف هذا النظامُ الإمبراطوري الجمهوريةَ الثانية في تاريخ فرنسا. وعندما سقط بدأت الجمهورية الثالثة.

أن تظهر صورة جديدة للمرأة كي يتبيّن أن شكل «S» المنشود طويلاً كان شكلاً قسرياً وناشزاً. فـ «نهاية» التقوس والمشد، في بداية القرن العشرين، مثلت أيضاً نهاية المرأة «الديكور»: نهاية الوضعيات المتحذلقة و«الجامدة» التي طالما سيطرت استعراضاتها وتزييناتها على كل تحرك عفوي «زائد»[126].

وروّج عدد من المبادرات، في بداية القرن العشرين لجمال «قتالي»: أطلقته رابطة دولية «لإصلاح الملابس النسائية» وضمت جمعيات مؤلفة من «سيدات وأطباء» في كل من هولندا وألمانيا وإنجلترا والنمسا، وتصدّت للمشدات[127]. وعام 1908 تابعت الحملةَ «رابطةُ ربات البيوت»، ووزعت عشرين ألف نشرة عنوانها: **الدفاع عن الجمال الطبيعي للمرأة. مناهضة للبتر الذي يسببه المشدّ** وجمعت التواقيع ونشرت أسماء الداعمين.

وفرادة المشروع مزدوجة هنا: لقد شجعت مبادرة النساء من جهة ووحدت النظرة إلى الجمال، من جهة أخرى. ونوهت الشهادات النسائية بالعمل والحساسية: «كلما تجبر المرأة بسبب مهنتها، على أن تكون جالسة، تعاني من ضغط المشدّ»[128]. وتكلمت هذه الشهادات عن الحياة اليومية وعن الحرية: «لم أستطع قط أن أكتب عشرة أسطر مقبولة، عندما كان أعلى جسمي يعاني من عذاب المشد»[129]. وتكلمت عن النشاط في «المشاغل والمكاتب»[130]، النشاط الذي يمنع «الانحناءات العديدة»[131] ويجعل الحركات مستحيلة. ولم يعد المشدّ يشكّل خطراً، بل أصبح عائقاً. ولا شك أن المهن النسائية التي تنامت في الحيّز العام والتي ازداد فيها عدد الموظفات تسعة أضعاف وقفز عام 1860 من 95000 موظفة إلى 843000 موظفة عام 1914[132]، قد شجعت على هذه التنديدات. ولم تعد الانتقادات تأتي من الأطباء فقط، بل صارت تأتي من النساء

اللواتي أكدن رفضهن: «لم أعد ألبس المشد منذ 15 سنة، وهذا ما ساعدني على دراسة الغناء، ومع هذا فإنني أرتدي فساتين أنيقة جداً تعجب صديقاتي»[133].

وندّد هذا الرفض أيضاً بالأشكال، أشكال الملابس المحدبة والتي ارتبطت تقويساتها بجمود الحركة. ولم تعد القوالب الخشبية لعرض الملابس خصوصاً، أي تلك التي تقيس عليها الخيّاطات الفساتين، إلا صوراً «متنافرة ومضحكة»[134]، بسبب تقعر الفقرات القطنية، وانكسار منظرها واختناق خصريها، مما استدعى المناداة بجمال جديد، جمال ابتكره بواريه (Poiret) في تلك الفترة ووصفته مجلة **ليلوستراسيون** (*L'illustration*) قائلة: «فيه استقامة أكثر ولا يبرز أعلى الجسم فيه كثيراً ويتمتع برشاقة فارعة»[135]. وهو جمال غيّرته جداً رؤية «العمارة»[136] الجسدية: «لقد تعلمتُ أن أستخدم نقطة ارتكاز واحدة، أي نقطة الكتفين، في حين أنهم قبلي كانوا يرتكزون على القامة»[137]، هذا ما عبّر عنه بواريه وشدّد عليه. واستطاع المشي استعادة رشاقة «أضاعها عليها ذلك العائق»[138]. واستطاع الخصران أن يؤكدا وجودهما بمزيد من الحرية؛ وهكذا تم رسم القد من جديد.

الفصل الثالث

سوق التجميل

إن ملامسة هذه الخصور، منذ نهاية القرن التاسع عشر، لم تغيّر النماذج فقط، بل غيّرت الممارسات، ولاسيّما ممارسات التنحيف. ولأن الاستدارات لم تطمَس، فقد تمت مراقبتها. وصار التلميح إلى أشكال الحِمْية والتمارين أمراً ملحّاً جداً. وخلال سنوات 1880، فُرض الانشغال بالذات كمبدأ أساسي للتجميل: وتجلى هذا القلق اللافت، بين شتى تجلياته، في «اليأس» الذي شعرت به السيدة ديفورج (Desforges) أمام غريمتها، في رواية **لسعادة النساء** (***Au bonheur des dames***)، لأنها كانت عاجزة عن ارتداء النموذج الأخير من المعاطف، بسبب جسمها الذي أصبح «مربرباً نوعاً ما»[1].

وفي الارتباك الذي شعرت به السيدة ديفورج، كما في عادات الشراء التي مارستها، تجلت التغيرات الكبرى في ممارسات التجميل إبان نهاية القرن. لقد نشأ سوق وحّد الجمال ووضعه في مكان الصدارة: فظهرت عبارات جديدة تتعلق بـ «المواد التجميلية» و«العناية بالجمال»، كما ظهرت دعوات لبقة وملحّة من طريق الإعلانات، ومن طريق الانتشار الواسع لـ «المجلات الكبرى». ومن دون رجعة نشأت عروض مجدّدة تماماً ومنظّمة ومتنوعة.

تنحيف «القسم السفلي»

مع نهاية القرن التاسع عشر راح التلاؤم التدريجي بين قامة الجسد وقامة الثياب يوجّه مشاريع العناية بالذات نهائياً. والمؤشر القديم للتنحيف الذي لم يرتبط قديماً بالعمر اهتمّ بجوانب جديدة. وصار «للقسم السفلي» وجود مختلف. وتعزّز توقّع كشف عنه بريد القارئات في مجلات الموضة، وهو توقع النساء الراغبات في «تنحيف أقسام الجسد التي اعتبرت ضخمة لديهن»[2]. وحُدد الموضوع بدقة: تميّزت البدانة «النسائية» وتجلّت صورتها مقارنة بالبدانة عند الرجل. وتم التركيز على الخصرين بشكل خاص. وكان الهدف هو «تجنّب ضخامة الخصرين»[3]، أو «تفاقم الخصرين»[4] أو «اكتساح الخصرين ومحيط البطن»[5]. وأشار تنامي الإعلانات في دعايات «التنحيف» في نهاية القرن التاسع عشر إلى ذلك: فأنتجت شركة كاردينا (Cardina) أقراصاً «لتخفيف الخصرين والبطن، وتنحيف القامة»[6]؛ وكانت أقراص شركة جيغارتينا (Gigartina) تهدف إلى «التقليل من حجم اللُغْد والبطن والخصرين وتنحيف القامة»[7].

ولكن ما حصل لا يشبه إطلاقاً صرخات الإنذار التي نسمعها اليوم. فلم تهتم التفاصيل كثيراً بمقاسات الجسد؛ لاسيّما وأن الميازين وقياسات القامات السنتمترية التي قلّما استعملت في المدارس أو الجيش في نهاية القرن التاسع عشر، لإظهار مؤشرات الضعف أو التغوّل، بقيت غير مستعملة في عالم الجمالية اليومية[8]. وقلما ذُكر محيط وسط الجسم بالسنتمترات، وقلما ذكرت التكويرات بالكيلوغرامات. وبشكل عادي جداً، قدّمت الروائية أندريه فالديس (André Valdès) حالة معينة تحوّلت فيها إحدى النساء من امرأة «بدينة» إلى امرأة «رشيقة» ومن امرأة «ثقيلة» إلى امرأة «أنيقة»، بسبب

حمية منتظمة اتبعتها، ولكن الروائية قالت إنها لا تستطيع أن تحدد النتيجة بالأرقام: لأن هذه المرأة «لم تزن نفسها»[9]. في نهاية القرن التاسع عشر، كان ميزان الأشخاص غائباً عن قطع الأثاث في غرف النوم أو الحمامات[10]. عندما ذكرت إيفيت غيلبير في مذكراتها أن محيط خصرها هو «ثلاثة وخمسون سنتمتراً»[11]، كان الأمر مازال نادراً؛ كذلك الحال أيضاً بالنسبة إلى القاعدة اللافتة التي ذكرتها مجلة **كارنيه فيمينان** (*Carnet féminin*) [دفتر نسائي] عام 1903، قالت: «نقبل بأن الشخص الذي يتراوح عمره ما بين 20 و50 سنة يجب أن يتعادل وزنه بالكيلوغرام مع طوله بالسنتمترات التي تتجاوز المتر»[12]. وعام 1910 ظهر توضيح جديد: إن الترويج لطريقة موتزر (Meutzer) الرياضية ضمنت تخفيف الوزن بواحد كيلوغرام في الأسبوع حتى الوصول إلى «الوزن المعادل للطول»[13].

ومنذ عام 1890، ازدادت بالمقابل وصفات الحمية المقترحة، لا بل أصبحت أكثر إلحاحاً. فلم تعد تنحيفاً ممنهجاً، بل اقتضت بالأحرى - والفارق مهم - «كيف يجب ألاّ نسمن»[14]. وفي هذا الصدد اقترحت **الموسوعة المصورة لأنواع الأناقة النسائية**[15] (*Encyclopédie illustrée des élégances féminines*) عام 1892 سبع طرق مختلفة، وعام 1896 اقترحت مجلة **لا في باريزيين** (*La vie Parisienne*) [الحياة الباريسية] ثماني طرق[16]، وعام 1903 اقترحت مجلة **كارنيه فيمينان** (*Carnet féminin*) عشر طرق[17]. صارت النقاشات دقيقة ومصحوبة بالأرقام. ومن هذه الوصفات مثلاً الشرب القليل في أثناء معالجة التنحيف كي يتم تجنب زيادة كميات الرطوبة الداخلية، ومنها الشرب الكثير - على العكس - لاستغلال قدرة الماء على التذويب. والأرقام التي نصح بها أورستيل (Orstel) - وهي 562 غرام ماء خلال 24 ساعة - مختلفة جذرياً عن الأرقام التي نصح بها

هينبورغ (Henneburg) وكورتز (Kurtz) وسي (Sée)، وهي عدة ليترات ماء يومياً[18]. الرقم المختار ليس مهماً هنا. المهم هو الوجود المنتظم لهذه المقولة وتوضيحها، ومكافحة بعض الأشكال المحددة تماماً أيضاً: مكافحة الأعطاف المعتبرة «قويةً» فقط، على سبيل المثال، وليس فقط مكافحة البدانة.

الأكثر أهمية بكثير هو طريقة النظر إلى الأعضاء السفلى: الطروحات المتعلقة بالخصرين خاصة، وحتى بالساقين أيضاً، وأشكال العناية بها. وهي عالم جسدي لم «يُبحث» كثيراً في السابق، وأصبح فجأة تحت المراقبة واللمس. وعُقد الأمل بالتدليك للوصول إلى تنحيف سريع: أي إزالة التكويرات ودمجها ببعضها. فاختُرعت الملاّسات كي تتمكن المرأة وحدها من تدليك جسمها وتحسين شكله. واختُرعت أجهزة لـ «سحق» الاستدارات الزائدة. وفي بداية القرن العشرين، أنتجت شركة مورا (Mora) التي استقرت في باريس وبوسطن ونيويورك، ملاّسات من شأنها أن تزيل التهديل ولغدة الذقن وتجمعات الشحوم في الجسم، «هي كناية عن جواهر حقيقية لا يمكن أن تستغني عنها كل امرأة تحرص على المحافظة على جمالها والرفع من شأنه»[19]. وأضافت عِطارة زهور فرنسا إلى هذه «الملاسات التدليكية» التي كانت تباع في صناديق صغيرة، أضافت إبراً خاصة بالدوالي، مؤكّدة التنويع في الأعضاء المستهدفة وعلى حميميتها[20]. والطريف في هذه الأجهزة التي استأثر بها جمهور راقٍ طبعاً، هو تشغيلها الممكن على الكهرباء: تستطيع ملاسة التدليك أن تعمل، بحسب طرازها، بـ «التيار المستمر»، أو بـ «التيار المتقطع»[21]؛ والتدليك اليدوي يمكن أن يتم أيضاً بقطب كهربائي[22] «رجّاج»[23] يستطيع الإسهام أيضاً في شدّ الثديين. في السنوات الأولى من بداية القرن العشرين، استقرت إليانور أدير (Eleanor

(Adair في باريس، وكانت تبيع فقط علباً فيها أدوات «معالجة تامة للجمال تتم في البيت»[24]. وتحتوي كل علبة على بطارية خاصة تغذي «حفنات صغيرة من القطن المرطب بالماء لإجراء معالجة موضعيّة»[25]، وتهدف إلى إزالة «تجاعيد الوجه والدوالي ومعالجة الأنف والوجه»، وتعمل أيضاً على الكهرباء لمعالجة «البدانة وتحسين وضع الجسم»[26]. وعام 1906 أطلقت شركة استقرت في شارع بواسونيير (Poissonnière) ملاسة تدليك مزودة «بساعد يحتوي على بطارية قابلة للتبديل»، ويستطيع الجميع شراءها لأنها كانت تباع بـ 25 فرنكاً؛ وهذه الملاسة «ترمم الصحة» و«تجدد الجمال»[27]. وهذا بالمناسبة ما أكد دخول العبقرية الكهربائية إلى الحيز المنزلي[28]، وأكّد أيضاً وضع الجمالية الجسدية في بداية القرن العشرين: لقد انتشر فن التجميل، كما تعمّم النظر إلى الجمال. وكانت الأجهزة وأشكال التدليك تعالج الفخذين والظهر والثديين، وهكذا صارت الملاسات تجوب أرجاء الجسد. وبدت معظم مساحات الجسم معنية بها.

وفي المحصلة حدث تحوّل هادئ وحاسم: فلم يعد الجسم «المجمّل» يخضع فقط لمعالجة الوجه وللحركات الجسمية العامة ولحمامات التنحيف أيضاً، بل صار خاضعاً لإجراءات تصحيحية معينة ولأنواع من التدليك ولمعالجات موضعية عديدة. وأصبح المثال الأعلى الأول هو مثال مشروع شامل، وهو أمل منشود تخدمه التقنية والأجهزة: أمل معالجة الذات بالذات.

مراقبة الذات

وفي العقود الأولى من القرن خاصةً، زادت أهمية شيء دخل في الحضارة البورجوازية لأنه ساعد تدريجياً على تجديد حركات

المراقبة وعلى تصحيح الذات، ألا وهو الخزانة ذات المرآة. ودخلت قطعة الأثاث هذه إلى الصالونات وغرف النوم ومقصورات العناية بالجسم وحمامات الشقق الراقية، وكانت مرآة الأرض تتألف أحياناً من عدة درفات[29] كي تضاعف إمكانات المعاينة الأمامية والجانبية لكامل القامة أو للجسد العاري. وجاء في توصيات كتب التجميل كلها أنه «ينبغي وجود مرايا من جميع الأحجام والأشكال»[30]. واخترقت المرآة فضاءات الحياة الحميمية: وللمرة الأولى، صار الجسد العاري يراقب نفسه ويتفحص التفاصيل من أسفل الجسد إلى أعلاه و«في جميع الاتجاهات»[31].

وفي الروايات ومجلات الموضة التي صدرت في نهاية القرن التاسع عشر تكرر فعلاً المشهد الآتي: المراقبة الدقيقة للجسد أمام مرآة طولانية. وتفحصت نانا أعطافها أمام المرآة في غرفة نومها: «وتوقفت عند المنظر الجانبي لعنقها وعند التكويرات الهاربة لساقيها»[32]؛ وتفقدت «المرأة القلقة» - وهي بطلة رواية كتبها جول بوا (Jules Bois) - «ساقيها النحيلتين» وكشحيها اللتين «دُوِّرت زواياهما»، أمام المرآة[33]. وبطلات مجلة **لا في باريزيين** كنّ يعتكفن في مقصوراتهن ليتفحصن أمام المرآة «تطور خصورهن وانتفاخ أعناقهن»[34]. مشهد جديد، من دون أدنى شك. كانت المرايا الطولانية نادرة حتئذٍ، وكانت توضع فقط في الصالونات[35]. وتكلمت فقط كتب الجمال والعناية بالجسد التي صدرت في القسم الثاني من القرن التاسع عشر، عن المرايا النصفية التي كانت تثبّت فوق حوامل مزخرفة، وكانت مرايا مصنوعة لمشاهدة الوجه والقسم الأعلى من الجسم[36]. وتساءلت فيرونيك ناحوم غراب قائلة: «كيف يستطيع المرء أن يعيش في جسد لم يره» ولم يتعرف إلى أدق تفاصيله[37]؟ كانت هذه الملاحظة المتعلقة بالذات حاسمة وشحذت

المتطلبات ووجهت نحو «جمالية النحافة»[38]، واقترحت الأخذ بالاعتدال ولطّفت الممارسات والنظرات.

وانتشرت المرآة كقطعة أثاث، خلال القرن، ولم يقتصر وجودها على الردهات الفاخرة. وساهمت الكيمياء في هذا التطور. ذلك أن تصنيع المرايا «الكبيرة» قد راج في منتصف القرن التاسع عشر، وكانت طريقة التصنيع تعتمد على خلط نيترات الفضة بالأمونياك السائل[39]. وشاع استعمال المرآة، مع أنها بقيت علامة تميّز في المجتمع: فالصحف الشعبية في نهاية القرن التاسع عشر، مثل **لو بيتي جورنال** (*Le petit journal*) و**ليلوستري ناسيونال** (*L'illustré National*) ذكرت أن مرايا غرف النوم هي فقط مرايا صغيرة معلقة ومخصصة لمعاينة الوجه وحده[40]. واللافت هو أن مصيبة روز (Rose) توضح علائم البؤس في **قصة بنت فلاّحة** (*Histoire d'une fille de ferme*) التي كتبها موباسان (Maupassant) عام 1881: روز التي حبلت من خادم اختفى بسرعة تتفحص بقلق التغيير الذي طرأ على خصرها وتراه في قطعة صغيرة من مرآة مكسورة تستخدمها روز في أثناء تمشيط شعرها[41]. ويجب القول إن المرآة الثلاثية القطع كانت تباع في محل بون مارشيه (Bon marché) عام 1893 بـ 650 فرنكاً، علماً بأن راتب عامل النسيج لم يكن يتجاوز 5 فرنكات في اليوم[42]، وبأن راتب موظف في مكتب لم يكن يصل إلى 90 فرنكاً في الشهر[43]. ولم تكن أجسام المحرومين المدقعين تراقَب إلاّ من زاوية الجدوى، أي زاوية الكدّ والشغل. صحيح أنها تستطيع أن تتزين، ولكنها لم تتمكن من التمعن بشكلها مليّاً.

وفي المقابل دُرست أجساد المرفّهين بأشكالها، وأُطلقت وتحدّدت أسماؤها أمام المرايا، وتجاوزت بالمناسبة عتبة الخفر التي

كانت لافتة جداً: فتنامت «الحرية» مستفيدة من «التقانة» الجديدة. وفي منتصف أعوام 1880 تفحصت ماري باشكيرتسيف (Marie Bashkirtseff) قامتها نقطة نقطة. وقارنت وسألت. وشكّت أيضاً في التقوس وفي مشروعيته، قالت: «في الثالثة عشرة من عمري كنت بدينة جداً، وكان الناس يعطونني ست عشرة سنة. واليوم أنا هيفاء واكتمل جسمي بتكوّر لافت، وربما بإفراط، أقارن نفسي بجميع التماثيل ولا أجد بينها تمثالاً بهذا التكور وبهذا المدى في الخصرين. هل هذا عيب؟»[44].

يجب القول مراراً وتكراراً إن الأماكن الحميمة للنخبة هي بخاصة التي تغيرت بفضل أدوات التجميل الجديدة. كان هناك مكان جذب الانتباه إليه: وهو غرفة الحمّام والعناية بالجسم، أي ذلك الحيّز السري الذي تتم فيه ممارسة أصبحت أكثر تعقيداً. واستفادت في نهاية القرن من وصول الماء إلى البيوت: فوصل إلى الطوابق سائل يوزَّع «بحسب الرغبة»[45]، بفضل أعمال الاستجرار كتلك التي قام بها بلغران (Belgrand) وهوسمان (Haussmann) في باريس[46]. فحوّل هذا السائل أشكال العناية الحميمية داخل المساكن البورجوازية، وشَرْعَنَ أكثر من أي وقت مضى مرجعية الحمّام، كما نلاحظ ذلك في الفصول الأولى لكتب الجمال، وعزز أيضاً الحلم القائل بأن دفقات الماء تجعل منظر الجسد أكثر بهاء[47].

وغرفة الحمام أو العناية بالجسد هي أكثر من ذلك. فهي الحصول على حيّز «خاص بالذات»: هي مكان لا يتيح للآخرين «أن يرونا كي نحسن تقديم قرابيننا في محراب الجمال»[48]، لا بل هي، كما قالت البارونة ستاف (Staffe) عام 1892: «معبد لا يجتاز عتبته أحد، ولا حتى الزوج المحبوب، وخاصة الزوج المحبوب»[49]. وكان المطلب الجديد أن خذي وقتك كي «تتجمّلي»، وهذا فعل

يجعله «الانفراد» وحده «مجدياً وحاسماً»[50]. وينبغي فيه أن «تمارس المرأة مقصدها»، وتدرس «شكل جسمها» وتراقبه «بكل حرية»[51]. الأمر الذي أكّد تغيراً في الممارسة وتثبيتاً للحميمية: فانتهى المشهد القديم «للعناية بالجسد» بحضور عدد من المشاهدين والمساعدين؛ وكانت إجراءاته تقتصر على الاهتمام بتسريحة الشعر أو التبرج أمام مرآة «طولانية»؛ وصار المشهد يتم على انفراد وبسرية، وتتخلله عمليات التزين والاستحمام ومراقبة الجسد والتحقق من جماله أمام مرآة طولانية.

المحلات الكبرى «معابد النساء»[52]

إلى هذا التنوع في أشكال العناية بالجسد ومراقبته ـ وهو تنوع فريد جداً، لا بل نادر- انضاف تزايد في أدوات التجميل التي توسع انتشارها في المجتمع في نهاية القرن التاسع عشر. وغيّر التصنيع من طبيعة الطلب. والأرقام الخاصة بالتعطر تثبت ذلك لوحدها؛ فقفزت المبيعات من 12 مليون فرنك عام 1836 إلى 26 مليوناً عام 1866، وإلى 90 مليوناً عام 1900[53]. ونشأ «سوق واسع للتجميل»؛ الأمر الذي زاد في تطوير موضع التفنن، وعمم مع انتهاء القرن صورةً لجمال مشيَّد بقي عصياً على التحديد خارج مجال الموضة ومقتضياتها.

وخلق المخزن الكبير هذا الإطار وأحدث ثورة في تجارة «الملابس والكلف»، بدءاً من أعوام 1860، كما فعل محل وايتلي (Whitely) في لندن أو محل مارشال فليدز (Marshall Fields) في شيكاغو. وبطريقة في البيع تعتمد على «الربح الصغير»[54]، أثّر في الجوار وأثر أيضاً في الفروق الكبيرة بين المنتجات المتوافرة في المكان نفسه؛ فتوفر عام 1890 أكثر من 200 صنف من المنتجات

المباعة، كالفساتين والمشدات، والمستحضرات والعطور؛ وكان يتهافت يومياً على مخزن بون مارشيه[55] حوالي 15000 زبون. ولا شك في أن عدداً من التغيرات جعلت العملية ممكنة: النمو العالي في الصناعة ومنتجاتها العديدة، ونمو الدعاية في الصحف، ونمو شبكات النقل في المدن، ونمو شبكات السكك الحديد. ونجم عن ذلك ارتفاع كبير في أرقام المبيعات: 50 مليون فرنك في منتصف أعوام 1870، 100 مليون فرنك في وسط أعوام 1880، 200 مليون عام 1906، وهذا فقط بالنسبة إلى مخزن بون مارشيه[56].

ووُصف المخزن الكبير بأنه «عملاق» و«برج بابل» و«قصر حكايا الجنيات» و«وحش مغوٍ»[57]، وكان المكان الأول الذي استغل الرغبة في الغندرة والتجميل في شتى تنوعاتها: وامتدّ فن الأنوثة على مدّ النظر. والعبارات التي استعملت فيه إبان العقد الأخير من القرن بحثت طوعاً عن الاستهلاك النسائي، كما ذكر زولا عندما صرّح موريه (Mouret) مدير مخزن بونور دي دام (Bonheur des dames)، بكلمات تفيض بالحماس: نحن نضع «النساء تحت رحمتنا، نفتنهن، فيُصبن بالجنون أمام أكوام بضائعنا، فيفرغن جزادين نقودهن من دون حساب»[58]. وهكذا قد تتحقق كل رغبة جمالية، مما دفع زولا إلى رسم صورة لكنيسة جديدة وكاتدرائية مصنوعة من الزجاج والفولاذ، حلّ فيها استثمار الرغبة والجمال محل أشكال الخشوع الديني القديمة: «الكنائس التي هجرها الإيمان تدريجياً حلّ محلها بازار هذا الإيمان واستوطن نفوساً أصبحت شاغرة»[59].

ومن دون شك حصل الهيجان الاستهلاكي الأول الذي رأى فيه زولا ترسيمة الحداثة، قال: «تحوّل هذا إلى دين للجسد والجمال والغندرة والموضة»[60]. وحدث أيضاً الترتيب التجاري الأول الذي ارتبط، وبطريقة شبه موحدة، بعرض هائل للجمال. وفي المعرض

العالمي الذي أقيم عام 1990، قدّم بون مارشيه محلاته، على أنها: «إحدى الطرائف الأكثر تميزاً في باريس»[61]، فجذبت الزيارات والتعليقات وأمّنت وجود مترجمين فوريين ومرافقين.

وعلى الرغم من نجاح هذه الطريقة، بقي طبعاً أن المشتريات لم تكن واحدة بالنسبة إلى الجميع[62]. كانت الآنسة (Mlle O) ـ التي ذكرها جاك أوزوف (Jacques Ozouf) ـ مدرّسة شابة تمّ تعيينها في إحدى النواحي الريفية، وقالت إنها لا تستطيع أن تقتني لزينتها إلا «بضع عبوات صغيرات من خواص العطور»[63]. ولم تذكر شيئاً عن المراهم أو المستحضرات، لأنها مقيدة براتب يُستنفد بسرعة في أجار البيت والطعام والملابس... وعلى غرارها حسبت جان بوفييه (Jeanne Bouvier) مصروفاتها اليومية فلساً بعد فلس، واعترفت بـ «انزعاجها» وارتابت بصديقاتها اللواتي يتحملن تضحيات مقيتة «لشراء قفازات وعطورات وألف أداة تجميلية»[64]. ووُجدت الصعوبات نفسها تقريباً عند المستخدمات الشابات في مستهل القرن العشرين اللواتي وصفتهن إحدى الروايات النادرة التي كُرست لهن فقالت: إنهن «يهملن ملابسهن ويتعطرن بعطور بخسة الثمن»[65]. تُضاف إلى هذا بالتأكيد فروق اجتماعية حادة تعاش أحياناً وبكثافة كأنها قطيعات تنأى تماماً عن الرغبات نفسها. وتوضح هذا توصياتُ السيدة لوتان (Lottin) ـ وكانت صاحبة ماخور في دييب (Dieppe) عام 1880 ـ عندما حثّت زوجها على عدم تشغيل نزيلات «رقيقات الحواشي» أو لهن تصرفات مفرطة في التصنّع: «يجب ألا نأخذ إطلاقاً امرأة تنتمي إلى وسط عالٍ جداً، لأنّ رجال دييب لا يريدونهن»[66]. ونشأت بورجوازية صغرى تقرأ مجلات الموضة، وكانت ـ مع كل شيء ـ ترغب في العناية بالوجه وبالشعر وفي مستحضرات التجميل والعطور. وفي بداية القرن العشرين اعترفت آنسات الهاتف بأنهن كنّ يحسدن

مدرّسات المدن على تجاوبهن مع «صور الموضة»[67]. في حين أن الصور المعاصرة لصفوف عاملات المقاسم الهاتفية أظهرت أنهن يرتدين ملابس ضيقة وأن وجوههن معتنى بها وأن شعرهن مربوط بذوق[68].

إن المخزن الكبير، والبون مارشيه بخاصة، نشر «الثقافة البورجوازية بين العاملين في قطاع الخدمات، ووجّههم نحو ضفاف الطبقة الوسطى»[69].

السفيرات و«النجمات»

هناك نموذج فريد ارتبط بدينامية السوق هذه وظهر في لوحات الحفر والتصوير الضوئي الذي كان في غمرة انتشاره: أعني به نموذج السفيرات الجديدات اللواتي دعين ليرفعن من شأن الجمال وينشرنه. و«أكابر النساء» في المسرح والمشهديات الأخرى أشدن في نهاية القرن مثلاً بأفضال الماركات: عطور لانتيريك (Lanthéric)، مرايا بروك (Broc)، المعهد الطبي للجمال، أقراص تعطير الفم ماركة بونسيليه[70] (Poncelet)، أو «الديافان (Diaphane)» [الشفيفة] أو مسحوق الأرزّ ماركة سارة برنارد «وهو مسحوق أنيق بامتياز»[71]. وسربلن هذه الأشياء بصورهن التي أردفت برسائل عامة أو بتواقيع، وبطرق كانت وقتئذٍ متلعثمة، كما يدل على ذلك محل عطارة «لا بيرل» (La Perle) [اللؤلؤة] عام 1905 والتي قالت عنه الآنسة بارديه (Bardet) ـ وهي ممثلة في مسرح الكوميدي فرانسيز ـ إنها وجدت فيه المسحوق «الرائع، لا بل المدهش»[72]، ووقّعت باسمها على نصه الدعائي. والولايات المتحدة سبقت أوروبا في هذه الطريقة: فإقامة سارة برنارد في نيويورك عام 1880 أتاحت الفرصة لمضاعفة أعداد «منتوجات سارة برنار»: من مراهم وقطع صابون صغيرة

وعطور وسوائل معطرة[73]. وهذا بالمناسبة يُظهر الصعود البطيء لهذه الممثلة وتقويمها في المشهد الاجتماعي. ويُظهر أيضاً البناء البطيء لعالم النجمات، عالم القدوات المتمثل بصور شبه احترافية قادرة على تحويل الجمهور إلى مجموعة من الزبائن الموجَّهين. فلم تعد سفيرة الجمال فقط صورةً للموضة غفلية الاسم[74]، أو «المرأة الراقية» أو السيدة الباذخة التي تشاهد في هذه الصور، إذ أصبحت «الفنانة» الجليلة والمألوفة، أو النموذج الذي تتلقفه الصحافة وآلات التصوير فوراً. وأكثر من ذلك، إنها أيضاً المرأة التي تخلق تصرفاً معيناً لأنها ارتبطت بمنتج محدد. وهذا ما استحدث عبارة جديدة لدى العطارين: عندنا «صابون الممثلات»، عندنا «سائل الممثلات العطري»، عندنا «مسحوق أرز الممثلات»[75]. وتزوّد سوق الجمال، في بدايات القرن العشرين، بتشكيلة من القدوات والصور كما لو كانت على غرار تشكيلة للأشياء.

سوق «خدمات الجمال»

في بداية القرن العشرين، نشأت أخيراً مؤسسة أكدت رؤية للتجميل موحدة أكثر: ألا وهي معهد «خدمات الجمال». ولكن النموذج كان جنينياً، لا بل شديد الندرة، إلا أنه تبدّى عن مهنة فخلق تعبيراً هو «خدمات الجمال» وأنشأ تجارةً هي «معهد الجمال»: وهذا المعهد هو كناية عن صالونات مصممة لتقديم «الاستشارات» وتتم فيها «عمليات أنواع من المعالجة» و«تصحح فيها عيوب الجسم والوجه»[76]. إن «شركة أثينا» (Société Athéna) في شارع أبفيل (Abbeville)، و«المعهد العلمي لرسل الجسد» في شارع بلانش (Blanche)، و«المعهد العلمي للجمال» في شارع لا برويير (La Bruyère) حددت في إعلاناتها الدعائية الباريسية، ما بين عامي 1904 و1905 أوقات الاستقبال وتقديم الخدمات. وكانت هذه المؤسسات

في معظمها أماكن فسيحة فاخرة، ذات ستائر جميلة، وفيها لوحات فنية وسجاد ومرايا[77]، وكانت تستقبل زبائن من علية القوم طبعاً، زبائن «أنيقين ونبلاء»[78]، كما أكدت شركة أثينا. وأكدت تجهيزاتُها الإجراءاتِ الجديدةَ التي تربط تنميةَ الجمال بالمعالجة وطرقَه بالأجهزة. وفي هذا الصدد اعتبر «معهد الوسائل الفيزيائية» خير دليل على ذلك، لأنه زعم أنه جمع مجمل المصادر التقنية المتاحة: «الحرارة والبرودة (المعالجة بالماء)، الكهرباء بشتى أشكالها، الضوء (الأشعة البيضاء أو الملوّنة)، الحركة (الرياضة، العلاج الآلي، التدليك)»، وكلها ترمي إلى هدف واحد هو: إتاحة الفرصة «لكِ كي تبقي أو تصبحي جميلة»[79]. وصارت تنمية الجمال مقبولة بدرجة كافية، إن لم نقل شائعة، بحيث نشأ عالم من الخدمات يستخدم جميع تقنيات العصر. ووُجدت في السنوات الأولى من القرن العشرين تجهيزات أخرى أكدت التغيير هي أيضاً. وتوحدت المستحضرات تحت عبارة جديدة هي «مواد التجميل». وصارت الشركة الواحدة تنتج المراهم والمستحضرات والماء العطري والصابون ومعجون الأسنان وشتى أنواع المساحيق، وترمي كلها إلى هدف واحد: «العناية بالجسد وبالوجه من طريق الوسائل الجديدة والمواد الجديدة»[80]. وفي بداية القرن العشرين نشأت كيرن (Kirn) وكريزيس (Chrysis) وإستيل (Estelle) ومورا (Mora)، وكلها ماركات اختصت «بمواد التجميل». وكلها أكدت، وللمرة الأولى، كم أن الجمال هو مشروع إجمالي، وعالم جسدي «متكامل»، وأصبح هدفاً للتجارة وللخدمات.

واختصت إحدى المهن بجمالية الجسد، ونشأت وحدة جديدة من الممارسات والمواد. ولعلّ هيلينا روبنشتاين (Helena Rubinstein) هي التي أبرزت هذا الطريق بشكل جيد، حوالي عام 1910: فلقد

سافرت كثيراً بين أوروبا واستراليا واخترعت مرهماً للبشرة في نهاية القرن التاسع عشر هو الفالاز (Valaze)، واستكملته بمجموعة من مواد التجميل استغلّها أولاً معهد لندني عام 1908 ثم معهد باريسي مقره في شارع فوبور سانت أونوريه (Faubourg-Saint-Honoré) عام 1912، قبل أن تنتشر في الولايات المتحدة. وفي غضون ذلك، انضافت خدمات الجسد إلى خدمات الوجه، فصار هناك «حمّام اسكتلندي» و«تدليك» و«تحليل كهربائي»، و«معالجة بالماء»[81]. وانضاف تأهيل الطلاب إلى تحديد الخدمات. وخلال سنوات 1910 أنشأت معاهد هيلينا روبنشتاين نموذجاً دولياً.

وتوضحت عندئذٍ معالم المهنة التي كان من شأنها الاهتمام بمجمل مجالات الجمال: فنشأت مهنة «المزيّنة» (esthéticienne)، وكانت هذه الكلمة لاتزال غائبة عن القواميس في بداية القرن، ولكن معاهد التجميل رسمت إطارها. وانضافت إليها مهن أكثر اختصاصاً، مهنة المانيكور (manucure) التي كرّس لها جيراردو (Girardot) أول كتاب عنها عام 1916[82]. ونشأ سوق واسع إلى حد ما غذّته بعض المهن. وأخيراً نشأ في بداية القرن فرع من فروع الجراحة لم يحدد بدقة وقتئذٍ ـ وكان تنظيمه جنينياً ـ وادعى أنه «يعالج أشكال البشاعة والتشوّه»[83]. وحوالي عام 1910، ادعى أنه يصحح تشويهات الأنف والأذنين والشفتين والخدين، ونشر الصور الضوئية الأولى لتقويم الأنف، وغامر خارج حدود «المعالجة السريرية»، ولجأ إلى «الجراحة الترميمية والتطعيم والزرع، والأشعة خصوصاً»[84]. لا شك أنها «علم جديد» قال عن نفسه إنه تحقيق لمطلب اجتماعي يطمح للوصول إلى أكبر عدد من الناس. وحصلت إعادة كبرى في أشكال الجمال الذي التزم المجتمع بخدماته وبأجوره، وحلم بتصحيح المظاهر الخارجية والظروف. ووضع الجرّاح نصب عينيه مهمات

جديدة اعتمدتها التقنيات المحدَثة: «بدأ الشعب يعبّر عن تطلعاته إلى هذه الجمالية الجسدية التي لم يعرها اهتماماً في الماضي. وتجاوز الأمر هنا موضوع الغندرة البحتة، وتم التركيز على القيمة الاجتماعية للفرد والصراع من أجل الاستمرار في الحياة»[85]. وعن «التعويض» أيضاً تكلمت فقط هذه الجراحة التي عرفتها سنوات 1910، وقالت إنها تقتصر بخاصة على دور اجتماعي معين، دور لم تجرؤ وقتئذٍ أن تحدّده كمتعة شخصية وعرّفته بأنه ضرورة جماعية.

القسم الخامس

الجمال المدمقرط؟

(1914 ـ 2000)

لأن الكتب اليوم شديدة التفاعل مع تنامي أشكال التفضيل والأذواق لدى الأفراد، فإنها تؤكد أنه لا يمكن تقديم أي تعريف بجمال الجسد[1]. فمنذ زمن طويل زال التلميح القديم إلى النموذج الجامد؛ لاسيّما وأن جمال الجسد لا ينحصر دائماً بتناسق التقاطيع وحده، إذ تغلب المواد العامة التي يؤكد بها الفرد اليوم هويته. لا ينفصل الجمال والعناية المطلوبة من طريقة الوجود، ولا ينفصلان عن مقولتي الرفاه والصحة، لذا فإنهما يستجيبان «للمطلب المُلح الذي لا يقاوَم وهو أن يكون الإنسان راضياً ومنشرح الصدر وأن يشعر بأنه منسجم مع ذاته ومع من يحيطون به»[2]. ذلك أن الدراسة النفسية المعمقة توثق العلاقة بين الجمالية الجسدية وإدراك الذات.

حصل تحوّل مهم أيضاً بدأ في سنوات 1920 وأدى إلى ظهور «القامات السهمية»[3] التي نشاهدها اليوم، وأشاد بـ «الجسد المتعرّش ذي الساقين المديدتين»[4] وامتدح الصورة اللدنة والبارزة العضلات التي توفق بين «الرفاه والبطن المسطح»[5]. وهذا يؤكد الوجود الحتمي للمعيار الجماعي وتأثيره الكبير، في حين أن العبارات المفردنة ليست إلا شكلاً من أشكاله. ويجب القول إن الحركات

النابضة دائماً بالنشاط تبدو كلها وكأنها تأكيدات فردية يُبرِز فيها الجسد حريته، بطريقة مبتكرة، وكذلك الماكياج المتزايد الألوان، وكذلك البشرة الأكثر مشاهدة وحماية. وهذا ما يؤكد الصلة بين الجمال والرفاه كهدف مسيطر. ويجب أن نقول أيضاً إن النحافة المتنامية الحيوية تنسجم مع التوقعات الاجتماعية التي تهدف إلى الفعالية وقابلية التلاؤم، هذه التوقعات التي من شأنها أن تمنح الجسد الأنثوي حرية جديدة.

يبقى أن الانتصار الظاهري للفرد قد جعل التواشج بين المرجعيات الفردية والمرجعيات الجماعية تواشجاً أكثر تعقيداً وأكثر غموضاً: ذلك أن مقولة الفشل تحوم فوق أساليب التجميل، وأن مسؤولية كل فرد تنمو عندما يكون الجمال صعب المنال، وبالذات عندما يصبح «العجز» الناجم عن القرارات التي يتخذها فرد من الأفراد مرهوناً كله بانتمائه وحريته. وقد يظهر البؤس دائماً، لا بل قد يتعمّق، عندما يصبو الرفاه إلى حقيقة وحيدة وقصوى.

الفصل الأول

«النساء الرشيقات العصريات»[1]

انفتح الجمال في القرن العشرين على تغيّر طرأ على القامات؛ وبدأ هذا «التحوّل»[2] ما بين سنوات 1910، وسنوات 1920: مع القامات الممشوقة والحركات الرشيقة. فانبسطت الساقان وارتفعت التسريحات وفرض الطول نفسه. ولا علاقة بين الصور التي نشرتها مجلتا **فوغ** (*Vogue*) و**فيمينا** (*Femina*) عام 1920 والصور التي نشرتاها عام 1900: «جميع النساء يعطين الانطباع بأنهن صرن أطول»[3]. فانتقل شكلهن من صورة الزهرة إلى صورة ساقها[4]، ومن الحرف «S» إلى الحرف «I»[5]. وحصل امتداد «مفرط»، مقارنةً بالامتداد الواضح المعالم الذي شُوهد في بداية القرن العشرين.

ولم يكن هذا الضمور الرشيق شكلياً فقط. فقد زعم أنه أوحى بالاستقلالية في أعطاف الجسد، وأحدث تحولاً عميقاً لدى المرأة. وهذا ما ذكرته مجلات السنوات المجنونة(*) بكل بساطة: «المرأة

(*) أطلقت هذه التسمية على عقد العشرينيات من القرن العشرين في فرنسا بعد أن تركت الحرب العالميةُ الأولى أوزارها، وتأثرت الموضة بالأوضاع الجديدة: كثرة النساء الأرامل، واضطرارهن إلى العمل، وشعورهن المتزايد بالحرية، وارتداؤهن ثياباً مريحة، =

المغرمة بالحركة والنشاط تفرض أناقة خاصة مفعمة بالمرح والحرية»[6]. طبعاً هذا حلم، ولكنه حلم سجّل اختلافاً حاسماً وابتكاراً معيناً.

القوام والشكل المغزلي

يجب أن نتوقف عند الانقلاب الكبير الذي طرأ على هيئة الجسم. «القراءة» الدقيقة لجسم أوديت (Odette) لدى مارسيل بروست ـ التي هي انبهار مفتون ومسيطر عليه في آن ـ تبقى إشارة من أشد الإشارات صدقاً للقامة الأنثوية ولتحوّلها ما بين أعوام 1910 و1920: «كان جسم أوديت الآن، في ما عدا لحظات التراخي غير المقصود هذه التي يحاول «سوان» أن يلقي فيها خطوط «بوتيتشيللي» الكئيبة، يرتسم ضمن منظور قوام واحد يحيط به كلّه «خطّ» هَجَرَ؛ بغية الالتصاق بتقاطيع المرأة، والدروب المتموّجة وما نتأ وغار على نحو مصطنع، وتداخل الشرائط، وتشتّت أطرزة الماضي غير المتجانسة، ولكنه عرف كذلك، حيثما تخطئ تقاطيع الجسم فترسم انعطافات غير ذات جدوى قبل الخطّ نواقص الجسم والقماش سواء بسواء. لقد اختفت الوسائد والمقعد المطويّ الذي من الطراز القبيح واندثرت معها تلك الصدارات ذات الأذيال التي أضافت طويلاً لـ «أوديت»، بتجاوزها التنورة وتصلّبها بوساطة قضبان دقيقة، بطناً مستعاراً وأظهرتها بمظهر من رُكِّبَتْ من قطع متنافرة لا يربط بينها أي طابع متميّز. لقد تخلّت عموديّة الخطوط الحادّة وانحناءة الأعشاش من مكانها لثنية جسم يولي الحرير خفقات مثلما تضرب الماءَ جنيّةُ البحر ويضفي على نسيج القطن الناعم تعبيراً إنسانياً الآن، وقد

= ودخول المجتمع إلى عصر الحداثة... هذا بالإضافة إلى التجديد والابتكار في الأدب والفن التشكيلي والموسيقى...

تخلّص من طويل فوضى الأزياء البائدة ومن غلافها الغائم على هيئة شكل منظّم حي»[7](*). يضاف إلى ذلك «ماكياج وتسريحة ناعمان يميلان إلى الاستطالة والعلو: الحاجبان منتوفان والوجنتان ناتئتان والشعر مرصوص. وقالت مجلة **التسريحة والموضات** (*La coiffure et les modes*) بشكل قاطع عام 1920: «عندما يتقلص حجم رأسها، ستظهر أكثر شباباً ونعومة»[8].

وعجّت كتب الموضة بكلمات مثل «قدّ»، و«مستقيم»، و«بسيط». فتضافرت الاستطالات الشاقولية في صور الجسد. فالساقان الطويلتان والرشيقتان غيّرتا في المعايرة مع الأعضاء الأخرى: «الساقان الطويلتان والنشيطتان» ارتبطتا دائماً بـ «القد الناحل»[9]، خلال السنوات المجنونة. وتدل الإشارة الآتية على ذلك: في مجلات الموضة في القرن التاسع عشر، كان الطول الذي يذهب من القدمين إلى الخصر يعادل ضعف طول الجذع، وفي المجلات نفسها وصل وقتئذٍ إلى ثلاثة أضعاف[10]. وكانت «الاستطالة»[11] مفاجئة وشديدة جداً لدرجة أنها صدمت آراء خبراء الموضة. وتساءلت مجلة **فوتر بوتيه** (*Votre beauté*) «هل يعقل أن تقبل المرأة التي تخضع للموضة بأن تقبّح شكلها بهذه الطريقة؟»[12]. وانتقدت الكاتبة كوليت (Colette) في كتابها **رحلة أنانية** (*Voyage égoïste*) الذي صدر في العشرينيات نساءَ «المغزل أو المستدق» انتقاداً لاذعاً، مع أنها كانت شديدة التعاطف مع الحداثة: «سُجُقاً يجب أن تكنّ، سجقاً ستصبحن»[13]. ومع ذلك استقرت الأشكال وأصبحت بسرعة أكثر تماوجاً، وابتعدت عن «أشكال القحط

(*) مارسيل بروست، **في ظلال ربيع الفتيات**، ترجمة إلياس بديوي (القاهرة: دار شرقيات، 1994)، ص 138.

الهندسية»[14] الأولى، ولكنها نهائياً صارت أكثر رشاقة. وأكدت لوحات فان دونغن (Van Dongen) ذلك[15]، وأيضاً لوحات المناظر التي رسمها لابورور (Laboureur) وبينها لوحة **مشوار أمام المنارة**[16] (*La promenade au phare*) التي رسمها عام 1925 والتي كثرت فيها القامات الطولانية. وأكدتها أيضاً جميع الملابس التي صنّعتها شركة شانيل (Chanel) والتي قالت عنها النساء: «إننا نشتري النحافة»[17].

ولم تكن هذه القدود النسائية ألعاباً للصور والكلمات فقط. لقد صار لها معنى ما بين الحربين العالميتين: «مَن نستطيع أن نجعله يصدّق بأن الجمالية النسائية ليست أحد الأعراض اللافتة في تطور الحضارة؟»[18] كما قال فيليب سوبو (Philippe Soupault) بإلحاح. إن هذه القدود تستكمل مطلباً يقول: لماذا لا ننافس المذكر؟ لماذا لا ننمّي حرياتنا؟ الرشاقة صارت مشهدية. ولمّحت الأوصاف إلى الانعتاق، وكذلك الإعلانات الدعائية، كما أظهرت ذلك أيضاً الخطوات الواثقة من نفسها، والاستطالات، لا بل التواءات القامات التي تشيد «بالثياب الداخلية»[19] التي صنعتها شركة فاليزير (Valisère)، أو البياضات النسائية لشركة كيستوس[20] (Kestos)، أو «السيجار والسجائر التي كانت تصنّعها المؤسسة الفرنسية للتبغ»[21]، وتطورت جميعها تطوراً ملحوظاً خلال سنوات معدودة، ونشأت «امرأة جديدة» من هذه القامات الأكثر نشاطاً: نشأ «الوهم القائل بأن المرأة اكتسبت حقوقاً بالقوة، والوهم الذي يرفض المشد على الأقل، وهم الخطوات الكبرى السريعة، وهم الكتفين المرتاحين والخصر المنعتق»[22]. أصبح القد مُقْنِعاً، حتى وإن توضّح أن واقع الانعتاق أصبح أكثر تعقيداً في الحياة اليومية العادية.

الغلاميات

أكدت موضة الغلاميات هذا التحول. فرواية فكتور مارغريت (Victor Marguerite) الذي استحدث هذا الاسم[23] طبعت بمليون نسخة ما بين 1922 و1929. وبطلتها مونيك ليربييه (Monique Lerbier) نددت بالنفاق البورجوازي، مكثرةً من المغامرات الجنسية والتجاوزات قبل أن تجد توازناً غير متوقع. فنقلت رواية **الغلامية** (*La garçonne*) بشكل غير مسبوق حركة ثقافية في الجمالية الجسدية: «لم تعد الكلمة عنواناً، صارت نمطاً، لا بل صارت اسماً عاماً»[24]. لقد ثبّتت طريقةً في التحرك وهنداماً بدآ ينتشران ويتجلّيان في القامة «الممطوطة» والتبرج الحاد والشعر المقصَّر.

قيلت أشياء كثيرة عن الاحتقار الرسمي للكاتب، وعن النجاح الذي أصابه من القراء، وعن أثر القطيعة التي خلّفها[25]. ولكن الخيار «الجسدي» احتل مكان الصدارة؛ ولاسيّما قَصة الشعر التي تبنتها تدريجياً نساء عديدات، أي «امرأة من أصل ثلاث عام 1925»[26]، مما غيّر الصورة رأساً على عقب، ومما تجاوز تقاطيع الجسد. والجانب العملي لهذه القصة قد سهّل العناية بالشعر، وتخلى عن ثقله وإرباكه واعتمد السلاسة والخفة. وتركت هذه الموضة أثراً في التاريخ كان لافتاً بقدر ما كان كاشفاً وعلنياً ومشدّداً عليه؛ كان الحديث يبدأ «بالإطراء على شعر المرأة»[27]. فأصاب التحول تقليداً قديماً ركّز على القوة الخفية للشعر وعلى سريّته ومفعوله غير المرئي. وعبّرت الأميرة بيبيسكو (Bibesco) عن مفاجأتها في أعوام 1920 وأيضاً عن افتتانها الذي لا تفسير له، قالت: «لأي تهديد خفيّ استسلمت نساء عصرنا اللواتي ـ بكل حرية، ومن دون إدانة، ومن دون أيّ رسالة ـ تخلين بالتناوب تقريباً عن هذا السلاح الأمضى للإغراء، وهو السلاح الأكثر اختباراً منذ أقدم العصور؟»[28].

وكثيرات أولئك اللواتي اعترفن بأنهن شعرن «إنهن انتقلن من عصر إلى آخر»[29]. وكثيرات أيضاً أدركن نجاحه: «لا وجود لجمال حقيقي من دون تسريحة شعر مدروسة»[30].

وأكدّ مثال فرناند موريلز (Fernande Moreels)، وهي مصممة أزياء متواضعة في شمال فرنسا، مدى هذا التغيّر. عام 1926 قصت هذه المرأة الشابة شعرها، وكان عمرها 20 سنة، من دون أن تجرؤ على إخبار أهلها: ووضعت جديلة اصطناعية عندما عادت إلى بيتهم في المساء. وبعد ذلك ظهرت بزي غلامية في منطقة ريف ليل (Lille) حيث كانت تعيش: لا بل ظهرت «امرأة جديدة» تصرّ على استقلالها، وقررت المحافظة على عملها بعد الزواج كما قررت «الاستفادة من الحياة قبل أن تنجب ولداً»[31]. ولم تدم خدعة أهلها طويلاً: وانتهى الأمر بأبي فرناند ـ وكان عاملاً في مصنع تعدين ـ أن وافق على الخيار الجمالي لابنته، لا بل عبّر عن اعتزازه بأن له بنتاً «عصرية». وكان الرهان على القامة الجديدة رهاناً ثقافياً بامتياز. وحظي بنجاح اجتماعي كبير، كما أكدت ذلك المنشورات الشعبية مثل جريدة **لوفريير** (*L'ouvière*) [العاملة]، وهي جريدة الحزب الشيوعي في أثناء السنوات المجنونة، وفيها تعرضت الصور النسائية للتغيرات نفسها، حتى ولو بقي العالم الريفي بعيداً عن هذه التغيرات[32]. والمؤشر الحاسم على هذا التغيّر هو تصريح بول فايان كوتورييه (Paul Vaillant-Couturier) الذي كتب عام 1935 في جريدة **لومانيتيه** (*L'humanité*): «إن التأنق ضرورة، لا بل ضرورة أساسية»[33].

بالتأكيد لا يمثل المظهر الحقيقة وحدها، لقد كان خدّاعاً: أي أنه أخفى «قواعد تقليدية مازالت راسخة»[34]، وأعرافاً قديمة،

وأجوراً نسائية متنامية مثلاً، ولكنها مازالت نادرة بالنسبة إلى النساء المتزوجات؛ وعام 1931 كانت نسبة النساء الأميركيات والإيطاليات المتزوجات اللواتي لهن مهنة 12 في المئة، والإنجليزيات والألمانيات المتزوجات 15 في المئة، والفرنسيات المتزوجات 35 في المئة[35]. وضاعفت كل من فريهيل (Frehel) وداميا (Damia) وميستانغيت (Mistinguett) وبياف (Piaf) ـ وهن مغنيّات في فترة ما بين الحربين ـ الحركات الانقلابية، مع أنهن كن يعترفن بخضوعهن لرجالهن. ولخّصت غريتا غاربو هذه التبعية في فيلمها **كما تريدني** (*Comme tu me veux*) الصادر عام 1932 قائلة: «لست بشيء، لا أملك شيئاً، خذني وشكّلني كما تريد»[36]. ويبدو أن مثال المرأة البيتية كان «لا يخضع إطلاقاً للمعارضة»[37] وأشاد به الوجهاء وكتّاب الأخلاق والأطباء.

ولكن هذا الوضع كان هشاً، لأن عدداً متزايداً من النساء اعتبرن منذ سنوات 1920 هذه الأخلاق متجاوزة، ولاسيّما بينهن الشابات اللواتي وصفهن بيار جيرالدي (Géraldy) على أنهن كائنات جديدات تغير مسارهن: «لقد عاد الرجال المتحررون فوجدوا النساء العديدات والمثيرات ونافذات الصبر والمنطلقات... ووجدوا بناتهم يلبسن ثياباً مكشوفة ويتبرجن ويخاطبن الناس بصيغة الأنت... ويلحق بهن الشبان»[38]. وخلال فترة السنوات المجنونة، أصبحت أعطاف الجسد إعلانات أيضاً. فأفصحت في وعودها وفي النداءات الوشيكة: فتحولت الاستقلالية إلى صورة؛ وحقق بعضهن هذا «التوق»[39]، وراح بعضهن الآخر يتصوره[40]. وتابعت مجلات الموضة هذا التحول البطيء، وقارنت بين الأناقة والحياة العملية، وبين الجمال والتعب والكدّ، ونوّهت بالحياة اليومية للمرأة الموزّعة بين «ملمحين» يشكلان «السمة الخاصة للحياة الحالية»[41]: وهما التوفيق بين المهنة

والعناية بالجمال. وصرّحت كوكو شانيل(*) (Coco Chanel) أنها تعمل لصالح «امرأة نشيطة تحتاج إلى أن تكون مرتاحة في فستانها»[42]. وفي نهاية أعوام 1930، دعت مجلة **فوتر بونور** (*Votre bonheur*) [سعادتك] «كل» امرأة إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من الزينة: زينة «لوضح النهار»، وزينة «للعمل»، وزينة «للمساء»[43]. وادعت مجلة **فيمينا** (*Femina*) أنها اخترعت «رياضة» جديدة ليمارسها «الجيل الشاب»: وهي «فن العمل مع البقاء امرأة أنيقة»[44]. فتدفقت المقالات غير المسبوقة التي عالجت «الطريقة التي بها تبقى المرأة جميلة كل النهار»[45]؛ واستاءت هذه الإعلانات من الربط المتخيل الممكن بين «الخمول» و«العناية بالجمال»[46]؛ وأوردت بعض المجلات المصورة شهادات عادية جداً «لمستخدمات» و«عاملات مقاسم هاتفية» و«ضاربات آلات كاتبة» وسألتهن «كيف يفعلن ليكنّ جميلات»[47]، مع العلم أن عملهن اليومي يمكن أن يحول دون ذلك. وهذا بالمناسبة يقتضي وجود أدوات محدّثة: كالمرايا، وعلب المساحيق، وأصابع أحمر الشفاه، وعبوات العطور الجاهزة في كل ساعة من ساعات النهار، وبالإضافة إلى الجزادين والمستكملات الأخرى. يجب أن «تكون المرأة التي تعمل لطيفة المظهر أيضاً»[48] لدى وصولها إلى مكان عملها وخروجها منه. وهذا ما أدى إلى ظهور أفكار تتعلق بأشكال العناية «الضرورية» بواسطة جداول أعمال زمنية جديدة: «انهضي بسرعة، يجب أن تكوني جاهزة خلال ثلاثة أرباع الساعة»[49]. وعبّرت المهن المتواضعة عن حدود النشاط

(*) ولدت غبريال بونور شانيل (Gabrielle Bonheur Chanel) الملقبة بكوكو شانيل في مدينة سومور عام 1881 وتوفيت عام 1971، وكانت مصممة أزياء مبدعة. واشتهرت بتصنيع الثياب النسائية الفاخرة والعطور الممتازة. وأسست شركة شانيل الشهيرة التي أصبحت أشبه بإمبراطورية. ومازالت كوكو شانيل تمثل الأناقة النسائية الفرنسية.

الأنثوي. وبالمقابل أكدت القواعدُ الجمالية المتجابهة مع العمل وجودَ تحوّل خلطَ دائماً ـ وبشكل علنيّ ـ بين الجمال و«الانهماك في العمل»: «عيشي حياة رجل، ولكن ابقي امرأة»[50].

الجمال والحياة «خارج البيت»

إن أحد هذه المعايير هو بمثابة رمز: أي العلامة التي تتركها النشاطات «الخارجية» على الجسد، والقيم العالية الناجمة عن الهواء والبحر والشمس. لقد سيطر الضوء على الصور الفوتوغرافية للموضة، وأنعش الفضاء الوضعيات الجانبية. وإذا أخذنا الشاطئ كمثل لرأينا أنه لم يعد ديكوراً فحسب، بل بيئة: فكلما قل عدد المتنزهين وانفلشت الأجساد بكثرة، قلّت أطقم الثياب وزاد عدد المايوهات[51]. ودخلت «ضربة الشمس»[52] محراب الأدب. ونُظر إلى الأوصاف بطريقة مختلفة. على سبيل المثال كتبت مجلة **فوتر بوتيه** (*Votre beauté*) [جمالكِ]: «كأنها في مسارها تجرّ دعوة غريبة للهواء وللريح»[53]. ويجب على الوجه أن ينمّ عن «ذكريات العطلة الصيفية»[54]. وينبغي على الجسد أن ينمّ عن «الفضاء الرحب» الذي وحده يجعل «الجمال الحقيقي ينتصر»[55].

وصورة «الخارج» هذه هي صورة مكرّسة، تشيد باسمرار البشرة وتقيم معارضة بين الخارج والداخل، متجاوزة تلك المؤشرات العتيقة التي ربطت بين المؤنث والملجأ. لقد وضعت فعل «خَرَجَ»[56] في مكان الصدارة مع أن فعل الخروج مقيَّد جداً وشديد المراقبة عند الفتاة التقليدية. وهذا لا يعني أن هذا «الخروج» كان مقبولاً في كل مكان. بالتأكيد لم يكن لهذه «المشاوير» أي وجود في الحي الفلاحي التجاري والمحافظ الذي وصفته بييريت سارتان[57] (Pierette Sartin)، ولا في باريس البورجوازية المزيّفة التي أسهبت سيمون دو

بوفوار (Simone de Beauvoir) في ذكرها[58]. ولكن مرويات بييريت سارتان وسيمون دو بوفوار تبقى مرويات طافحة بالانتصارات: الطموح في الدراسة التي يعارضها الأهل والإخوة الكبار، الشعور بالاستقلالية المرتبطة بالتجميل و«الفضاء الرحب»، التخييم الذي اعتبرته إحدى قارئات **فوتر بوتيه** كـ «سمة أساسية من سمات الشباب والجمال»[59].

وكل هذا أحدث تغييراً عميقاً في العلاقة بين الجسد ووصفات العناية به. وأحدثت العطلة الصيفية تجديداً في الجمالية[60]، فقلبت رأساً على عقب النصائح التي صارت تركز على «الماكياج الذي يتم في الهواء الطلق»[61]، وعلى «الشمس التي تشفي من الأمراض»[62]، وعلى نتف الشعر كي تحصل المرأة على «ساقين وقدمين كاملة الأوصاف»[63]. وأصبح اسمرار البشرة معياراً لابدّ منه؛ وفي هذا الأمر ظهر «تحوّل ثقافي من دون شك أو على الأقلّ مؤشِر عليه»[64]، في حين أن كتاب الجمال الذي أصدرته سلسلة **فيمينا** عام 1913، رأى في الاسمرار وقتئذٍ علامة «تشنيع»[65]. ولكن كل شيء تغيّر؛ فها هي مارت دافيللي (Marthe Davelli) ـ وكانت مغنية في الأوبرا كوميك ـ أطلقت موضة بياريتز (Biarritz) في بداية عقد 1920، وصرّحت أن «الشمس عَبَدَتْها»[66]. وفي السنوات التالية تمّ تبنّي هذا المبدأ الذي قُدّم على أنه «انتعاش مفاجئ للجمال»[67]، وعلى أنه «نغمة طبيعية للاسمرار الذي تحدثه الشمس»[68]، والذي نصحت به مجلة **فوتر بوتيه** عام 1933. وخلال عقد 1930، مال المثال الأعلى للاسمرار نحو الاسمرار الذهبي: اسمرار «حورية البحر»، كما ذكرت مجلة **كونفيدانس** (*Cofidences*) عام 1938، بوجنتيها الناتئتين و«وجهها الكامد اللون»[69]، أو اسمرار المرأة الرياضية التي تكلم عنها الكاتب مونترلان (Montherlant)، إذ قال:

«لونها كلون الرمال الفاتحة التي تشاهد مواربةً خلف حلم نديّ»[70]. إن اسمرار الوجه يجعل «العينين فاتحتين أكثر»[71]، ويذكّر بمتعة الفرار من البيوت لأنه يُراكم طاقة صمّاء في الجسد الذي ينعم بهذه المتعة.

وأعيد النظر في علم المستحضرات، وعالجته معايير الخارج معالجة جديدة. وعام 1930 راكمت الإعلانات الدعائية «مرهم الزيت المضاد لضربة الشمس»[72] من تصنيع شركة نيفيا، و«العنبر الشمسي»، والسائل المعطر «برونزور»، و«العاكس الشمسي»، ومرهم «أولمبياد»، و«بلسم الشمس»، وكلها مستحضرات من شأنها المساعدة على «الاسمرار الرشيد»[73]. وفي غضون ذلك، أي في بداية عقد 1930، اقترحت الماركات الكبرى مايوهات «بشيالات مخطوفة»[74] كي تتيح الاسمرار الموحد. وأعقب ذلك نقاش حول المحافظة على الاسمرار في أثناء الشتاء، وحول لجوء بعضهم إلى «حمامات الضوء»[75] التي افتتحتها هيلينا روبنشتاين عام 1932، وحول استخدام نار مصابيح ألبينا (Alpina) بدءاً من عام 1935[76]، وحول استعمال «أجهزة شخصية تبعث أشعة ما فوق بنفسجية» وتنادي بتأمين «لون بشرة مثالي»[77]، وكانت تباع منذ عام 1935 في بازار أوتيل دو فيل (Hôtel de Ville).

ومع ذلك، لم يكن هذا «الصعود للقتامين (mélanine) الذي غطى سطح الجسم الاجتماعي»[78]، مجرد موضة[79]. كان قبل كل شيء وصفة استسلام. كان نظرة تربوية جديدة تحسّن فيها المرأة شكلها و«تجمل جسمها»، توخياً للامبالاة والمتعة. ولم يسبق قط للتوق إلى العناية بالجسم أن اقترح مثل هذه «الإجازة»: أي عقد «هدنة حقيقية» و«الاستسلام للأشعة» بحثاً عن «إغراء جديد معزّز»[80]. وهذا هو أول تصريح للفرد العصري الذي يتفاعل مع

مجمل السكان؛ وهذا الاستسلام غلّب الانتماء إلى الذات، وغلّب الوقت الخاص بالذات، لا بل ازداد وضوحاً عندما ترادف مع العطل المدفوعة[81] التي أصبحت في نظر بعضهم «العام الأول للسعادة»[82].

إن مثال الاسمرار كان متواضعاً بالتأكيد في بداية القرن العشرين. ودلت الكلمات على المرجعيات الحبورية، وعلى التيقن العفوي للرفعة [الاجتماعية] التي توفّرها القطيعة والابتعاد وحب الفضاءات المفتوحة والمناخات الجديدة[83]: وهو ما سمّي بـ «مراسم الخطبة مع الصيف»[84]، وبـ «المتع الريفية والعنيفة»[85]، وبـ «الجسم الربيعي»[86]. وجميع المشاهد الصيفية التي حوّلها ماك أورلان (Mac Orlan) إلى إشارات تعبق بالشِعر تقول: «إن الجسد الشاب والجديد يولد ثانيةً في المساءات المضمخة بالعطر أمام البحر»[87].

كانت هناك بالتأكيد بعض أشكال المقاومة، خلال سنوات 1930. وبقي بعضهم يشككون في الاسمرار. فطارد ألفريد بيترلان (Alfred Bitterlin) «اللطخ الشمسية» في كتابه **كيف تتفنّن في صنع جمالك** (*Art de faire sa beauté*) الصادر عام 1933[88]، وفيه نصح باللجوء إلى شمسية خضراء أو بنفسجية لصد الأشعة. وبمكر أكبر، لم يتردد أليكسي كاريل (Alexis Carrel) عام 1935 في التنديد بالاسمرار، وقال إنه لأسباب سامة وصمّاء يخلط بين موضوعي العِرق والصحة: «لا نعرف بالضبط ما هو تأثير تعريض محيط الجسم للشمس؛ وحتى يتم التأكد من هذا التأثير، يجب على الأعراق البشرية البيضاء ألا تقبل قبولاً أعمى بالعري والاسمرار المفرط للبشرة التي تتعرض للأشعة الطبيعية وللأشعة المافوق بنفسجية»[89]. ومع ذلك فرض الاسمرار نفسه على المستحمّين في فصل الصيف، وأضفى معنى فردانياً وحبورياً على تقليد معيّن في العناية بالجسم لم يكن هكذا.

عرض الأجساد التي قمّرتها الشمس، الأجساد النشيطة وشبه العارية، ترك أثراً في الصور البارزة [آنذاك]: أي إنه خلط بين الحزم والنحافة. فانضافت آثار العضلات على آثار اللحم: «ما يصنع الجمال هو جسم ناحل ومفتول العضلات، جسم يتحرك بيسر»[90]. وذكرت التوصيفات التكويرات «المغزليّة»[91]، أي تلك الأعضاء المتحركة التي نُسيت طويلاً في جسم المرأة. فطرحت الكاتبة كوليت شخصية فينكا (Vinca) التي تركض «مبلولة يقطر منها الماء، هي طويلة القامة وغلامية المظهر، ولكنها رقيقة الحواشي ولها عضلات مستدقة غير ناتئة»[92]. وطرح الكاتب مونترلان شخصية الآنسة دو بليمور (de Plémeur) التي «تجلى بهاؤها بعد ممارسة الرياضة والبطولة»[93]. وطرح الكاتب ماك أورلان شخصية إلسا (Elsa) التي لها «عجيزة طافرة من الخلف وواضحة العضلات»[94]. وللمرة الأولى اتسّم الجسد الأنثوي بسمة «النشاط الفيزيولوجي»: فظهرت العضلات «المرنة»[95]، و«المدرَّبة»[96]، التي كانت حنئذٍ حكراً على الرجال. وعادت الصورة بإلحاح في كتب الجمال التي صدرت إبان سنوات 1930: «القامة ممشوقة ورياضية، والأعضاء رقيقة ولها عضلات لا يشوبها الشحم الطفيلي، والوجه حيوي منفرج الأسارير: في هذه الأيام هذا هو المثال الأعلى للجمال الأنثوي»[97]. ومنذ سنوات 1930 «تعارض الجمال مع الميوعة» كما كررت شانيل[98].

وتجذّرت الإحالة إلى الجسم العاري بأعطافه المستدقة التي أصبحت المعيار السائد ما بين الحربين العالميتين. أصبح القسم السفلي يحدد حقيقة القسم العلوي: «القدّ العصري لا يغفر الخطأ»[99]. والشاطئ خاصة، شاطئ ثياب السباحة اللاصقة بالأجسام والناتئة تبرز المفاتن والعيوب: «صدري ضخم ومتهدّل، طولي

1,70م، لن أجرؤ أبداً على ارتداء المايو، أنا يائسة»[100]، هذا ما باحت به إحدى قارئات **فوتر بوتيه** عام 1937. هناك فرق شاسع بين بريد القارئات خلال سنوات 1900 ـ وفيه كانت تسود الوجوه ويبرز الماكياج[101] ـ وبين بريد القارئات خلال سنوات 1930، وفيه ساد القدّ الممشوق الذي نطقت تفاصيلُه الكثيرة.

وضاعفت القارئات الأسئلة والملاحظات، كتلك التي أوردتها مجلة **فوتر بوتيه** في شهر آب عام 1938 بمواضيعها المختلفة، وغاصت في كل جزء من أجزاء الجسد، وفي الجسد العاري والمستور، وذلك في رسالة مطوّلة وممحّصة هذا نصها: «لي كتفان عريضتان وخصران ممتلئتان. عندما أنظر إلى ظهري في المرآة، يتراءى لي أنني سمينة للغاية بسبب هاتين الخصرين وهاتين الكتفين، ومع ذلك فإنني نحيفة يستحيل عليَّ فعلاً أن أسمن؛ رأيت طبيباً فنصحني فقط بالراحة ووصف لي مقوياً. لم يؤدِ ذلك إلى أيّ نتيجة. بكل صراحة، لا أريد أن أسمن لأنني قبيحة عندما أكون عارية، وإن سمنتُ لأصبحت قبيحة أكثر، حتى بثيابي. عندي حجّة رائعة، وهي عصية على الإصلاح. الحركات التي نُصحتُ بها في شهر كانون الثاني/ يناير بالنسبة إلى الساقين المقوستين، هل هي حقاً نافعة؟ هل تستطيع الساقان الجوفاوان أن تصبحا جميلتين، وبكم مدّة زمنية؟ مع أنني غير مربربة، صار لي مع ذلك كرش. أعتقد أن هذا قد ينجم عن تقوس حاد في الحقوين. هل تعتقد أن المشدّ الحاصر أفضل من المشد العادي؟ عظام وركيّ ناتئة جداً. هناك أيضاً سؤال يُطرح عليك كثيراً، ولكن يجب أن أعرف تمام المعرفة: الصدر الصغير الهابط سنتمترين أو ثلاثة هل يمكن تحسين وضعه؟ صدر خرب بسرعة ولم يتحسن بعد أن أنجبت طفلاً، بل على العكس من ذلك. عندما أمدّ ذراعيّ وأقوّس صدري يكون حقواي في وضع جيّد. لا أطلب

المستحيل، بل تحسناً معقولاً؛ هل هذا ممكن؟»[102].

هذه المراسلة التي طرحت أسئلة واضحة وأخرى مضمرة حرّكت حتماً بحثاً جديداً يتعلق بالمقاسات. فاجتاحت الأرقام المجلات المصورة وكتب الجمال خلال سنوات 1930: حدّد الوزن والحجم بما يتناسب مع طول كل شخص. وأصبحت المؤشرات أكثر دقة، وازدادت أعداد التقارير وصارت أكثر صرامة مما مضى: لم يعد الوزن يتعادل فقط مع ما يزيد على المتر في الطول، أي 60 كلغ لـ 1,60م، بل صار أنقص، 55 كلغ أو 57 كلغ لـ 1,60م، كما أوردت مجلة **لا كوافور أي سي مود** (*La coiffure et ses modes*) [تصفيف الشعر وموضاته] في عام 1930[103]. وتسارع تناقص الوزن حتى خلال السنوات العشر الآتية:

السنة	الوزن بالكيلوغرام
كانون الثاني/ يناير 1929	60
نيسان/ أبريل 1932	54
آب/ أغسطس 1932	52 ـ 53
أيار/ مايو 1939	51,5

هذه هي الأوزان التي نصحت بها مجلة فوتر بوتيه امرأةً طولها 1,60م[104].

وسيطر موضوع هذا الوزن تدريجياً، حتى ولو بقي الميزان جهازاً نادراً، لأنه كان مربكاً وغالياً، وله كفة منخفضة ومؤشر عالٍ للقراءة، كما كان يظهر ذلك في قبّان كانتنز (Quintenz) الذي رسم **اللاروس الطبي**[105] صورته عام 1924: «قيسوا طولكم، لا يتوفر لجميع الناس أن يزينوا أجسامهم. كي تتم هذه العملية، بالنسبة إلى عملية الوزن الجيد، لابدّ من وجود ميزان في البيت، أما قياس الطول فيكفي أن يتوفر المقياس السنتمتري»[106]. ولكن جهاز الوزن

تطور بعد عام 1935، وصار متنقلاً وأخف ومزوداً بقارئة ذات عدسة مكبرة مثبتة مباشرة بالكفّة. وأصرت مجلة **فيمينا** عام 1935 «على الميزان الصغير الذي يجب أن يكون موجوداً في كل حمام منظم»[107]. وتكلمت مجلة **فوتر بونور** عام 1938 عن «امرأة شابة اليوم» تقفز من ميزانها وتهتف بزوجها: «أنا محافظة تماماً على وزني، طولي 1,67 م ووزني 60 كلغ»[108]. وعام 1938 ربطت شركة أوفومالتين (Ovomaltine) بين الرقم الذي يسجله الميزان والجمال، وركزت على: «الجمال، والوزن الدقيق»[109].

وتوضحت حملة نادت بحكمة طالما ترددت وكانت تقول: «الشخص الذي يمر غالباً على الميزان يعرف نفسه بشكل جيد»[110]، وأكثرت من الأمثلة والجداول، ومنها الجدول الآتي الذي نشر على غلاف مجلة **فوتر بوتيه** عدد تشرين الأول/ أكتوبر 1933:

الطول	1,68 م
الوزن	60 كلغ
محيط الصدر	88 سم
محيط الوركين	90 سم
محيط الخصر	70 سم
محيط الذراع	27 سم
محيط الساق	52 سم
محيط العنق	34 سم
محيط الربلة	34 سم

وخلال سنوات 1930 تطورت الأرقام كثيراً:

	1933 فوتر بوتيه	1938 ماري كلير	1939 فوتر بوتيه
محيط الصدر	83	85	81
محيط الوركين	87	85	75
محيط الخصر	65	60	58

القامة المثالية للمرأة التي طولها 1,60 م[111].

بعد أن اعتُبر الوزن ـ أكثر من أي وقت مضى ـ «عنصراً أساسياً للجمال الأنثوي»[112]، اعتُبر أيضاً مؤشراً على الصحة. وقد يكون الوزن الزائد خطيراً: لأن الخطوط البيانية للوفاة تتقاطع مع الخطوط البيانية للوزن، مما يدل على الأخطار الصحية التي تتهدّد «البدينين والبدينات». وهذا ما ادعى تبيانه الجدول الآتي الذي نشرته مجلة **فوتر بوتيه** والمتعلق بمجموعات من حالات الوفاة:

أسباب الوفاة	النحفاء	العاديون	البدناء
الصرع	112	212	397
أمراض القلب	128	199	384
أمراض الكبد	12	33	67
أمراض الكليتين	57	179	374
السكري	6	28	136
المجموع	315	651	1358

أمراض الجسم وأوزانه (**فوتر بوتيه**، أيلول/ سبتمبر 1938).

بالنسبة إلى أنواع الأمراض نفسها، تكون وفيات «النحفاء» أقل بأربع مرات من وفيات «البدناء». ومن جراء ذلك، تطور النظر إلى البدانة، بعد أن بقيت مدة طويلة على هامش الأمراض السريرية، فأصبحت ترتبط بالإصابات «الخطيرة جداً»[113]، وصارت مرضاً جدياً ومعلناً عنه. وربما تعلقت به جميع الوظائف من «انسداد في شرايين» القلب إلى «تصريف احتقان»[114] الكبد. واستدعى هذا متابعة متدرّجة للمرض ومراقبة دقيقة للعقابيل. فمثلاً اتخذت الشركات الأميركية للتأمين على الحياة منذ سنوات 1910 ثماني فئات، وحددت أسعارها بناءً على الخلل الوزني عن العادي لدى زبائنها: من 12 كلغ ناقص إلى 23 كلغ زائد عن العادي. ومع شيء من التأخير، انتقلت جداولها إلى المجلات الفرنسية المصورة، ولكنها استأنست بالتدرجات وتبنت موضوع الأرقام والدرجات[115].

ومنذ سنوات 1920 طرأ تحوّل عميق في التصورات غيّر صورة الانتقال الطويل من «النحيف» إلى «البدين». فبول ريشيه (Paul Richer) مثلاً حوّل العيوب المستمرة «للسمنة» إلى خطوط بيانية: التزايد التدريجي للجيوب تحت العينين، التثاقل التدريجي للُغد، الضياع التدريجي لتكويرة الثديين، الانتفاخات الدهنية للوركين، تضخم الساقين، انهيار طيَّة القفا[116]. ورسْم تشريح الجسد حوّل الزمن إلى صورة، وفصّل المراحل المتتالية للانخماص: لم يعد الأمر يتعلق فقط بالفروق التدرجية بين الفصائل الحيوانية، بل صار يتعلق بالفروق التدرجية بين تثاقل الكتل اللحمية والسقوط التدريجي للبشرات والانهيار البطيء للقسمات. وبمعنى آخر أثار القوام المتداعي الاستثمار المرقوم. فصارت التكويرات التي أهملها العلم موضع تقصياته: فانفتح فضول عالِم التشريح والطبيب.

وفعلاً نشأت أعراض مرضية، لم تكن موجودة من قبل،

وأحصاها كتاب **العضل والجمال التشكيلي الأنثوي**[117] *(Muscle et beauté plastique féminine)* الصادر عام 1919 لجورج هيبير (Georges Hébert)، والذي أعيد طبعه مرات عديدة. لقد أورد أنواعاً من البطون المتضخمة، منها: «البطن المنفوخ والمتوسع في جميع أجزائه»، «البطن المتطبّل والمتكور في قسمه السفلي»، «البطن المتهدل والهابط»[118]؛ وتكلم عن مواقع «تكتل الشحوم»، وتوقف عند «وسط الجسم الشحمي العلوي»، و«وسط الجسم الشحمي السفلي» و«وسط الجسم الشحمي على مستوى السرة»[119]، هذا في ما يتعلق بالبطن؛ وتكلم أيضاً عن «المراحل الثلاث لتهدّل»[120] الثديين. وهذا ما حوّل الشحنة الدهنية إلى حجوم لها طبقات منتظمة، ولها أشكال غير مرئية من التراجع تتيح مراقبة أفضل لبدايات التضخم.

قوانين ومسابقات

إن اللجوء إلى الأرقام وتأكيد أدنى الفروق قد حبّذا ربما صيحة مسابقات الجمال. فتضاعفت أعداد «المِلكات» و«ملكات الجمال» (Les Miss) في فترة ما بين الحربين: ملكة جمال أميركا عام 1921، ملكة جمال فرنسا عام 1928، ملكة جمال أوروبا عام 1929، ملكة جمال العالم عام 1930[121]. وبالمناسبة أكد تبني كلمة «ميس» (ملكة جمال) الصعود التدريجي لأميركا في ما أصبح يسمى بالثقافة الجماهيرية وبالانتشار الكبير للصورة والفيلم والصوت.

وتجسّدت الموديلات: فبرزت للعرض وخضعت للأرقام، و«دُمقرطت» في مبارياتها المنظّمة. وأكدت أيضاً التنحيف التدريجي: فهبط مؤشر الكتلة الجسدية مثلاً (تقسيم العدد الدال على الوزن بالعدد الدال على الطول المضروب بالطول) في فترة ما بين الحربين

فانتقلت ملكة جمال أميركا من 21,2 عام 1921 إلى 19,5 عام 1940[122]. وتمّ التدرج نفسه بالنسبة إلى ملكة جمال فرنسا وملكة جمال أوروبا، رغم الفروق في الطول: 1,73م بالنسبة إلى ملكة جمال فرنسا عام 1929، و1,75م بالنسبة إلى ملكة جمال يوغسلافيا في الفترة نفسها، وبقيت هذه الأطوال غير مألوفة ولافتة[123]، في حين أنها كانت عادية جداً في الولايات المتحدة.

وحركت هذه المسابقات مشاعر الناس. وعارض بعض النسويين والنسويات مبدأها، واتهموا منظميها بامتهان صورة المرأة واختزالها إلى جمال مفرط في تقليديته. ورأى بعضٌ آخر فيها خديعة قائمة على الإغراء والمتعة: «نبدأ بالملكة وننتهي بالعاهرة»[124]. واعترف آخرون بتحيز مشبوه قائم على تحسين النسل مثلاً، ولم تستطع السنوات المجنونة إزالته حتئذٍ. وأعرب والاف (Walaffe) ـ وهو أحد منظمي مسابقة ملكة جمال فرنسا عام 1928 ـ عن هذا الخيار الشبقي زاعماً أنه يريد «إيقاف الزيجات غير الموفقة جسدياً بتدريب العين من طريق المسابقات ذات المشهدية المذهلة»[125]. واستحال تجاهل هذه الرؤية لبلد مثل فرنسا متهمة بالسقوط في «القبح»[126]، فبرزت تلك الموديلات الجسدية كنماذج لاختيار «الزوجات»، وتم الإصرار على تحسين «الجنس البشري بجميع الطرق المتاحة»[127]، حتى ولو كان هذا التوجه قد أخفاه قانون 1920 الذي قلّص مبادرات تحسين النسل بحظر كل دعاية تنادي بمنع الحمل[128].

وما بين الحربين العالميتين بقيت مسابقات الجمال تفسَّر تفسيراً ساذجاً كمناسبة للنجاح والصعود وصناعة «النجمات» اللواتي كانت الصحافة تهلل لهن. فعلّقت مجلة **ليلوستراسيون** (*L'illustration*) على ملكات الجمال وزيجاتهن ورحلاتهن[129]، وهلّلت عام 1939 للزواج الذي تم الاحتفال به بين الآغا خان وإيفيت لابروس (Yvette

(Labrousse، وهي مديرة شركة أزياء في مدينة ليون وأصبحت ملكة جمال فرنسا عام 1930. وكما في الألعاب الرياضية، عرفت مسابقات الجمال مواجهات محلية واختيارات متتالية ومنازلات في الدور الأخير، وأبرزت تسارع التشبيك الوطني، أي تشبيك المواصلات والنقل والإعلام: وهذا هو الحلم الديمقراطي الصريح الذي تقاتل فيه الفتاة بأسلحة متكافئة تهدف إلى تسمية الفتاة الأميز[130]. وهذا الأمر فعلاً أعطى مجالاً واسعاً للصحافة وشبكاتها كي تُمشهد مجتمع القرن العشرين. وأصبح جمال تلك الفترة عادياً جداً: وهو الجمال الذي يوفق بين الجسد المستور بالثياب والجسد المرتدي المايوه فقط؛ ووضعت مجلة **ليلوستراسيون** عام 1929: «خمس علامات للوجه وخمس علامات للجسم»[131]؛ وهذا ما تجلى في فيلم **مسابقات الجمال** (*Prix de beauté*) الذي أخرجه أوغوستو جينينا (Augusto Genina) عام 1930، وفيه تنتصر الكتل اللحمية الصيفية على شاطئ سان سيباستيان[132] (Saint-Sébastien). ونشّطت مسابقات الجمال الصراع الهادف إلى ترهيف الجسد وتوصلت إلى توجيه الإعلانات الدعائية: «هناك عيون ليست دائماً عطوفة تحكم عليكِ في كل لحظة، ويجب أن تشاركي ـ شئتِ أم أبيت ـ في مسابقة للجمال»[133]، هذا ما نادى به عام 1928 إعلان يروج لمسحوق نيلديه (Nildé)، فقال: «إنه ناعم ذو عطر لذيذ»، وبعد ذلك حقق هذا المسحوق «نجاحاً»[134] مؤكداً.

الفصل الثاني

عندما يقترب المرء من النجوم

إن السينما، بانفجار صورها وفرط إنتاجها الذي تجاوز القارات[1]، شحذت أيضاً تلك المعايير التي كانت سائدة في فترة ما بين الحربين فوسَّعت انتشار هذه المعايير: وهي دلائل حسيّة تتم في الهواء الطلق، ومراقبة متزايدة لرشاقة القوام، وإتقان الماكياج وألوان الوجه، واحتفاء بالأجسام الرشيقة ذات اللون البرونزي. كما أكدت السينما مبدأ النجومية الذي أوجدته الفنّانات في نهاية القرن التاسع عشر من ممثلات استُثمرن كفتيات استعراض واستوحيت من صورهن وأسمائهن إعلانات تجارية، بل إن هذا المبدأ رُوِّج له كنظام صناعي، وكـ «مصنع للأحلام»[2] مع انتشار السينما الهوليودية التي بدأت تفرض موضوعاتها وعوالمها وأبطالها ناشرةً ثقافة ومرجعيات موجَّهة. إن علاقة الانفتان بفتاة الاستعراض الجاهزة والبعيدة المنال في آن معاً، والتي لا يمكن محاكاتها مع أنها «بشرية»، قد دمقرطت إرادة التجمل، فتحول الجمال تدريجياً من حلم إلى حقيقة ملموسة.

مصنع للجمال

جدّدت السينما العالَم الخيالي كما جدّدت نماذج المظهر،

مستوحية ذلك من اتجاهات العصر. واكتسبت «النجمات» اللواتي تجاوز تألقهن شاشة سنوات 1920 حضوراً تخطّى شخصياتهن وحلّق بأفلامهن فارضاً نموذجاً معيناً ومجبراً الناسَ على اعتبارهن كأسطورة، أسطورة كائنات استثنائية أتين ليعشن بين البشر «فيُحببن ويتلقين الحب»[3].

في عالم الصورة هذا الذي كان على وجوده الجسدي أن يفرض نفسَه فوراً، أصبح الجمال فيه عنصر الجذب الأول. هذا ما كانت تقوله المجلات السينمائية التي تعدد فيها بوح ملكات الجمال عن فن الماكياج[4] والمظهر الحسن في التصوير الضوئي[5]، و«سرّ جمالك يا سيدتي»[6]؛ وكانت صفحات الإعلانات تروج للـ «الرموش الطويلة والكثيفة» وللـ «جسم المزال شعره» وللـ «بشرة المعتنى بها» وللـ «نظرة الساحرة»، وللـ «الأنف المثالي»[7]. غلوريا سوانسون (Gloria Swanson) الممثلة المفضلة لدى المخرج والمنتج سيسيل ب. دو ميل (Cecil B. De Mille)، وكونستانس بينيت (Constance Bennett)، وهي شريكة إريريش فون ستروهايم (Erich von Stroheim)، تملكان (غلوريا وكونستانس) قدّين جميلين بسبب المواد التجميلية التي راجت في سنوات 1930[8]، وكذلك مدام أوفري (Madame Ouvry) التي روجت في فرنسا لـ «قناع هوليود التجميلي»[9]؛ أما ماكس فاكتور (Max Factor)، وهو ماكيير ملكات الجمال، فقد أنتج مستحضراته الخاصة به[10]، في الوقت الذي كانت فيه الصور المُوقعّة والمجلات المصورة والانتقادات تحدث ضجيجاً مُدوياً ومتزايداً في الأسواق.

قام الابتكار هنا على شحذ معايير الجمال الموجودة. وتلاعبت السينما بالأجساد وبالإضاءة وبالشاشة وبحواس المُشاهِد لتصل بطموحات ورغبات ذلك الزمان إلى أقصى حدودها. لقد خدمت

السينما الواقع باللاواقع دافعة بأجسام بطلاتها الرشيقة إلى أن يصبحن «رسولات للجمال»[11].

أولاً، الوجه الذي كان غالباً ما يتخذ أبعاداً أكبر من أبعاده المعتادة ظهر في وسط الشاشة ضارباً مثلاً يحتذى في الماكياج وألوانه المثالية المتمازجة التي تحوّل البشرة إلى مشهد تتسع فيه العينان إلى ما لا نهاية. لقد أطلق أخصائي التجميل على نفسه لقب «مبدع»[12]. في غضون ذلك كانت الأضواء الكاشفة المنصوبة خلف الشخصيات ترسم «هالة» مضيئة تُظهر ذؤابات الشعر[13] لتنقل الوهم إلى حدود الحلم: فتصبح الوجوه شفافة والبشرات مُخترقَة[14]. وحوّل الافتنان النجمة إلى شيء خارق، فخضع الجمال إلى عملية تحوّل: أصبح المظهر متفوقاً ومُشرقاً وثابتاً[15]. فمثلاً عندما أدت غريتا غاربو دور الملكة كريستين (Christine) ظهرت في مقدمة سفينتها[16] بشعرها المتموج ولون وجهها النافذ فأبرزت روعة بشرة صافية لا تشوبها شائبة، ولا يعتريها أي خطأ. وكذلك لويز بروكس التي أدت دور فتاة غلامية في فيلم **لولو**[17] (*Loulou*)، إذ تجلّت بوجه أملس إلى حدٍ غريب يحده إطار من الشعر القصير. وهكذا أصبحت البشرات «المشرقة» والألوان المؤسّسة بعمق، والحواجب المرسومة بشكل هندسي، والألوان السوداء المشغولة بعناية، والشوائب المزالة كلها، جميع هذا أصبح دروساً ألقتها الشاشة، وأعادت إلقاءها جريدة **الديلي ريبورتر** (*Daily Reporter*) في العام 1919، مُدَّعيةً أن «السينما تُشكل الأنواع الجديدة للجمال»[18]، تلك الأنواع التي عادت مجلة **سينيموند** (*Cinémonde*) لتذكّر بها في العام 1930؛ فادّعت أن «الزيارة الأسبوعية لصالات السينما المظلمة» كفيلة بتعليم المُشاهد «دروساً تجميلية أكثر بكثير من أي معهد تجميل»[19].

بالنسبة إلى مجلة **فوتر بوتيه** (*Votre beauté*)، أصبح الشعر

الفاتح الأشقر و«البلاتيني» الذي يُحصل عليه من طريق تغيير اللون «تجسيداً للمرأة العصرية»[20]؛ فالضوء يخلق جوّاً، ويسمح بتشكيل ظلال للصورة. وكان جان هارلو (Jean Harlow) قد أطلق صيحة هذه الموضة في بداية سنوات 1930 لقناعته بأن الموضة ستزداد بها بهاءً. ثم اتسعت هذه الظاهرة «فأصبحت جميع النجمات شقراوات»[21]. هذا ما أشارت إليه مجلة **سينيموند** في العام 1933، في حين أن مجلة **فوتر بوتيه** أرادت أن تكون أكثر قطعيّةً في العام التالي: فقالت إن «الشقراوات يمثلن الجمال الأرستقراطي»[22]. واشتعلت التعليقات مذكّرة بـ «المبهر» و«المشرق» و«الأشقر المرغوب فيه»[23]. وتخصّصت الإعلانات الدعائية التي كان يُفترض فيها أن تكفل شعراً «لامعاً»[24]، ومطواعاً، ومتألقاً، وناعماً كالحرير»[25]. وتعدّدت الإلهات الشقراوات: «فينوس الشقراء»، و«الشقراء الديناميتية»، و«الجنية الشقراء»، و«الشعر المتموج الذهبي»، و«النجمة ذات الشعر الذهبي».

وأصبح حزب الشقار هذا بالتأكيد أكثر تعقيداً، هذا الحزب الذي أضفى مزيداً من الاهتمام بالشعر، وبالشعر الحر الذي انعتق ببطء من القبّعات؛ أصبح الشعر، بحسب قول إلفير بوبسكو (Elvire Popesco) في العام 1935، «يحتل أهمية رئيسة»[26]. فهو يتمّم شكل الوجه ويؤكد مفهوم العناية. ونتيجة ذلك نشأ هذا الشعور المتنامي الذي فرض نفسه في المقام الأول، وتلك الطريقة المُشفّرة لاستخدام تلك التعابير في وصف النجمات، مثلاً: «ترون في أعلى الصورة الشقراء موريل إيفانس (Muriel Evans) والسمراء جوان غيل (Joan Gale)»[27]، أو جوان بلونديل (Joan Blondell) التي اقترن اسمها بلون شعرها[28]. وهذه الموضة التي لم ينجُ من شططها عنوانا فيلمي **الجميلة ذات الشعر الأصهب** (*La belle aux cheveux roux*) عام

1930، ولا تراهن على الشقراوات (*Ne pariez pas sur les blondes*) عام 1936؛ أو «العودة المُظفّرة» للصهباء نانسي كارول[29] (Nancy Carrol)، عام 1933. أصبحت النظرة للشعر الحر الطليق الذي يُرى من دون قبعة أو غطاء، والشعر المصفّف أو المصبوغ أو المعقوص، هي النظرة الأهم التي تشير إلى التغيير الحقيقي الذي طرأ. وكانت السينما ترافق هذه النظرة أكثر مما تحرّضها، مع أنها أثارت الفضول في منتصف سنوات 1930: «أكثر ما كان يلفت الانتباه في صالة فندق ما أو في مطعم ما أو في حفلة معيّنة هو طريقة تصفيف الشعر»[30]. وتلاعبت السينما، من دون أدنى شك، بأشكاله وبلمعانه.

كما أنها تلاعبت بأشكال الأجساد وبحركاتها، محوّلة أشد الحركات تفاهة إلى عمل تعبيريّ. أشار دولوك (Delluc) في العام 1923 إلى «التأثير المرقّش العميق الذي تُخلفه فينا أحياناً أمسية شاهدنا فيها فيلماً بالأبيض والأسود للممثلة الروسية نازيموفا[31] (Nazimova). طلب ماموليان (Mamoulian) من غريتا غاربو أداء عدد من الحركات «كما لو كانت موسيقى»، وذهب بها الأمر أن وظّفت «رشاقة الرقص»[32] في كل خطوة من خطواتها. فالممثلة هي قبل كل شيء كتلة جسدية مكثفة، وإغراء فوري. الأمر الذي يُشدِّد على أهمية النظر إلى جسدها، وهو الأمر الذي كان يُفرّق بينها وبين الممثل الذي يكرس بعامة نفسه للحركة أو العمل في السينما الهوليودية: هكذا يكون الإغراء من جهة والنشاط والحركة من جهة أخرى[33]. وفي هذه السينما كانت المرأة شديدة القدرة على جذب الانتباه، بحيث تكون حركاتها وحدها قادرة على إحداث اضطراب. وبقيت الانتماءات القديمة للذكورة والأنوثة حاضرة في أسطورة النجوم، بل إنّ الصلة التقليدية والحصرية بين الروعة والمرأة في هذه السينما رفعت بشكل صامت من شأن المرأة. والخيال الأسطوري لم

ينزع أسلحته. وهذا لا يعني أنه كان السلاح الوحيد: ذلك أن المرأة الحقيقية لها مكانتها أيضاً. فالممثلة غريتا غاربو التي مثّلت في فيلم **الدسائس**[34] (*Intrigues*) هي قطعاً امرأة عصرية، تتكلم مع الرجال بنديّة، وتدخن علانية، وتقود سيارتها الهسبانو (Hispano). أما مارلين ديتريش (Marlene Dietrich) فهيمنت هيمنة خالصة على أنصاف الرجال. وأوردت مجلة **سينيموند** (*Cinémonde*) سجالاً حول «النسوية في السينما»[35]. وعجَّت السيناريوهات أيضاً بالواقعية التي تمثّلها المهن النسوية الجديدة، من المرأة ذات الأظافر المطلية إلى المرأة التي تضرب على الآلة الكاتبة، حتى وإن جاءت النهايات السعيدة الخيالية لتعظم وتمجّد هذه المهن.

جمالية «الجاذبية الجنسية»

الجمالية الجسدية هي التي جُدِّدت بالمقابل: أي أن فن إظهار الجسد وتصويره سينمائياً قد جُددا. زعمت بعض الكلمات أنها تصف ما ينبغي لممثلة أن تمتلكه. يقول دولوك (Delluc) إن «الصورة الجميلة» هي «مقولة جمالية» تناسب «الخصوصية السينمائية»[36]، وهو (أي دولوك) الذي أشاع ذلك المفهوم الذي ظهر في بداية سنوات 1920. فالنجمات «الحقيقيات» هنّ اللواتي يكون حضورهن أقوى من حضور سواهن على أشرطة الأفلام. والأبيض والأسود يمنحهنّ تألقاً أشدّ، ويوفّر تسلط اللقطات عليهن بروزاً أكبر. وأصبح هذا الموضوع أكثر شيوعاً خلال سنوات 1930، حتى أنه أصبح موضوعاً للإعلانات، كإعلان بودرة بوبال (Bobal) من بين إعلانات أخرى - وهي تلك «البودرة المجمّلة للصورة»[37] - أو تلك الإعلانات التي كانت تحرض على مسابقات لحسن المظهر[38] في التصوير، أو حتى التي كانت تحوّل مسابقات الجمال إلى مسابقات «حسن المظهر في التصوير». وأكدت مجلة **سينيموند** خصوصية هذا

الأسلوب من خلال مسابقة نظمتها في العام 1939، وهي مسابقة «ملكة جمال سينيموند»، وفيها ترتّب على من تودّ ترشيح نفسها لهذا اللقب أن ترسل صوراً لها، وكانت المرشحّة تستعد لذلك باختيار مصور جيد، وانتقاء للزوايا التي تؤخذ منها الصورة، وبمراقبة الإضاءة وحساب قياسات الكليشيه[39]. فصار بمستطاع العدسات المقرّبة والكاميرات وحدها أن تفرض جمالاً معيناً[40].

في فترة ما بين الحربين، استُحدثت «كلمات» أخرى في الثقافة السينمائية، مثل كلمة (Glamour) [فتنة] وهي كلمة تعبر عن صفة أكثر غموضاً، تمزج بين الضياء والحضور المكثف[41]. وهناك صفات أخرى أكثر إلحاحاً وأشدّ تكراراً يجب على النجمة أن تمتلك «ها»، أي تمتلك «شيئاً ما»، كما ذكرت مجموعة أخرى من التعليقات التي صدرت في سنوات 1930: يجب أن تمتلك «الجاذبية الجنسية». وفي الحالتين كلتيهما، هي ليست سوى «جاذبية» مماثلة، أي أنها «جذب مغناطيسي لا يُمكن تحديده»[42]، وتكون العلامةُ الأولى له علامةً حسيّة. فتاة العشرينيات من القرن الماضي التي كانت تمتلك هذا «الشيء ما» أي It Girl[43] فرضت حضوراً شبقياً، كذلك الذي فرضته في الثلاثينيات نجمة «الجاذبية الجنسية». إنه تعريفٌ مستحيل قطعاً، تعريف ذاك «المحبّ السريّ»[44]. حتى وإن كانت مجلة **فوتو بوتيه** قد اكتفت بكلمة «سحر»[45] للتعبير عنه. هذا السحر يفترض انتباهاً إلى أجزاء معينة في الجسد، الصدر، والساقين، وطريقة المشي، و«التماوج الملتبس لجسم يُفعي»[46]، وإلى طريقة النظرة، تلك النظرة التي تغوص فيها العينان داخل عيني الشريك، أو داخل عيون المشاهدين، بينما كانت «الفتاة ذات السلوك اللائق تغضّ الطرف دوماً حينما تتكلم مع الرجال»[47]؛ كما أن هذا السحر يفترض الانتباه إلى طريقة كلامها أيضاً، فهي طريقة تجسّد لدى بعضهن «الجاذبية

الجنسية من خلال الصوت»[48]. كذلك يكون تعريف هذه الجملة أمراً مستحيلاً أيضاً، لأن مادية الحواس هذه يمكن أن تكون موضوعاً لمؤشرات شديدة التنوع. وبالمقابل، فإن أخذ هذا الأمر بالحسبان هو أمرٌ حاسم، إذا ما قررنا التورط صراحة في جمالية الشبقية والشهوانية: «فالنجمات يجب أن يمثلن بالنسبة إليك ليس نماذج مطلقة، بل فهرساً من الجاذبية الجنسية، ودرساً مدهشاً في الإبداع الذاتي»[49]. وأصبحت الكلمة مبتذلة فعلاً: أولاً في الإعلانات حيث صارت رموش «Soysa»[50] هي الرموش التي تسبب الجاذبية الجنسية؛ ثم بعد ذلك في الكتب، إذ أصبحت هي ذاتها «القدرة على إثارة الشهوة والحبّ»[51]، الأمر الذي كان يفترض قبولَها في تصرفات كل الناس؛ والأمر الذي يُجيز رؤىً أكثر مِتْعويّة للجمال.

وهنا أكملت السينما ما طرحته الروايات الأولى للقرن التاسع عشر[52]. فتلاعبت بالرقابة كما هو الحال في قانون Hays الذي وضع في العام 1920 في الولايات المتحدة والذي ادّعى ضبط الصورة وإخلالها بالآداب العامة المتوقعّة[53]. وأوجدت السينما «فن الساق»[54] (Leg art)، فاستدعت الساق التي يُكشف عنها بتحفظ، مثلما فعلت ليليان هارفي (Lilian Harvey) في فيلم **الشامة** (*Le grain de beauté*) عام 1930، الذي يتحدث عن سارقة حُدّدتْ هويتُها بسبب «علامة» لديها على ساقها؛ أو كما أوحى بذلك الفيلم الذي أنتجته شركة بارامونت (Paramount) في العام 1930[55]، وهو فيلم **المرآة ذات الأرجل الأربع** (*Le miroir aux quatre jambes*) الذي تعددت فيه الانعكاسات غير المتوقعة. كما تلاعبت السينما بالشهوانية من طريق إلغائها من أجل أن تستحضرها بشكل أقوى، مثلما فعلت لويز بروكس في فيلم **لولو** الذي أنتج في العام 1929، وهي فتاة بريئة ذات تعبيرات متلصصة وساذجة، وفيه بدت تنازلاتُ امرأة ناضجة

تنازلاتٍ مربكةً إرباك عدم إدراكها هذه التنازلاتِ. وتعمقت هذه الجمالية مع الشخصيات الأكثر تعقيداً وواقعية في السينما التي تكلمت عن سنوات 1930، وفيها أضيف المكر والحسابات الدقيقة إلى البراءة التمثيلية. وأوردت مارلين ديتريش هذه الأنواع من الجمال الشديدة الغموض والمشغولة بجاذبية مخططٌ لها: «هدوء مُقلق....، تعبير يصعب تعريفه، فهو لا يُعرف إن كان يُخفي انحرافاً أخلاقياً عميقاً أم براءة غير متناهية»[56]. وفيه تبلغ الجمالية غايتها القصوى، ولاسيّما إذا قصدت أن تكون استفزازية ومخططة تخطيطاً مدروساً.

نموذج نسائي يتعذّر الوصول إليه ونموذج سهل المنال

كل شيء فرض عندئذٍ جمالية النجمة بمرجعية استثنائية. فكمال هذا الجمال جعله سامياً، وكماله جعله «غير واقعي»، وموقفه الخاص نمّى الفجوة. مارلين العصيّة المنال، كانت تسمّر من يراقبها، حتى وإن طافت الشوارع وزارت المحلات وارتادت الحفلات: «إذا ما نظرتَ إليها جيداً لرأيتَ في تعبير عينيها شيئاً قصياً بغرابة»[57]. بعدٌ أوسع أيضاً عند غريتا غاربو وهي تحرق رسائل معجبيها قبل أن تفتحها، جاعلة ظهورها في المجتمع أكثر ندرةً بعد أن آثرت أن تحتفظ لنفسها بصورة مرمريّة يمثلها «أبو الهول الهوليودي»[58]. فالملكات يُحافظن على عوالمهنّ. وصناعة السينما تنمّي الاستثناءات كي تستغلّها على أحسن وجه.

ونصائح النجوم حول الجمال التي تناوبت على نشرها الصحف والمجلات هي على غاية من الأهمية. ومع ذلك، هذا أمرٌ غير مفاجئ، إذ أكد جميع الناس الانحياز النفسي للطبقات المتوسطة في فترة ما بين الحربين: المتمثل بالتصميم والإرادة[59]. وجميعهم مجّدوا الجلَد والمثابرة لديهن: سيسيل سوريل (Cécile Sorel)

شرحت أن تنحيف جسمها كان «بقوة الإرادة التي فرضت على نفسها نظاماً صارماً»[60]؛ وبيبي دانييلز (Bebe Daniels) شدّدت على «أشكال التعب التي تعقبها تمريناتُ الرشاقة»[61]، أما جوان كراوفورد (Joan Crawford) فأعطت أمثلة متعددة عن تمرينات «مستمرة»[62]، قائلة بأنها «عانت من عذاب حقيقي في سبيل الوصول إلى هذا القوام»[63]. كلماتٌ ثلاثٌ كانت تتكرر وتُعاد دوماً: «الالتزام والتمارين الرياضية والحمية»[64]؛ الأمر الذي استدعى الملاحظة التالية: «تذكروا دوماً أن سحر النجوم الحالي لا يخلق مع الإنسان خلقياً، وإنما هو شيء مكتسب»[65].

نتيجة ذلك نشأ منطق جديدٌ كليّاً حوّل المثالية المستحيلة المنال إلى هدفٍ يمكن الوصول إليه: «فالنجمات لسن مخلوقاتٍ من عجينة أخرى مختلفة عن عجينة غيرهن من النساء»[66]. هذا ما أكدته مجلة **فوتر بوتيه** في العام 1935، وذلك في ملف نشرته بعنوان «مصنع النجمات»[67]. وأضافت مجلة **ماري كلير** (*Marie Claire*) «أنهن فقط يتمتعن بعزيمة خاصة»، وكررت المجلة الطرق التي تستخدمها بعض أولئك النجمات ولو بشكل ساخر: «كيف أصبحت امرأة من العامة مارلين ديتريش؟ كيف تحوّلت امرأة شبه قبيحة إلى جوان كراوفورد؟ كيف عرفت غريتا غاربو الطريقة التي تبوأت بها عرش الجمال؟»[68]. إن العناية الرشيدة، بالإضافة إلى الاهتمام المتواصل، هما اللذان وحدهما حوّلا وضع أولئك النجمات. ألم يزعم ستيرنبرغ (Sternberg) أنه حوّل شكل مارلين ديتريش؟ وجنتان مجوّفتان، حاجبان منتوفان، وجهٌ بارز التقاطيع، جسدٌ ممشوق وخسارة خمسة عشر كيلوغراماً بعد جهدٍ مُضنٍ[69]، ها هي مارلين الهوليودية التي تُنسيكَ مارلين البدينة والبدائية جداً في برلين. أصبحت سحنتها أكثر غموضاً وجسدها أكثر رشاقة، فتحوّلت مارلين القديمة ذات الملامح

الباهتة والدُمْيوية. لماذا لا يُستوحى ذلك منها؟ بلغت الحجة حول هذا الموضوع أوجها بالتأكيد: لقد حافظت على الطقوس إلاّ أنها غيّرت أشكال الوعي.

حرّضت النجمات الخيال على تصور جسدٍ طيّع ومصقولٍ نتيجة عملٍ حثيث: «صورة مستحيلة»[70]، إلاّ أنها قريبة ودفعت بها الشاشة فجأةً. حلمٌ جميل، حلم جمالي واجتماعي رافق النجمات الإلهيات: ماضيهنّ المتواضع وتدريبهن المستمر جعلا منهنّ نساء وديعات ومألوفات، حتى وإن لم يوجد لهن مثيل قطّ. هناك تشابه بينهن وبين أولئك اللواتي يشاهدنهنّ. جوان كراوفورد التي كانت في الأصل نادلة في مقهى، وجين راسل (Jane Russell) التي كانت «سكرتيرة لطبيب أسنان»، ومارلين «فتاة مسرح صغيرة وطائشة»، وسوزي فيرنون (Susy Vernon) ضاربة آلة كاتبة صغيرة الشأن[71]، جميعهن كانت لهن مسيرة متماثلة جعلت صورتهنّ أكثر شعبية. كلما ازدادت النجمات بعداً، كلما أعطين للمشاهِدات اللواتي يتمتعن «بإرادة قوية» أملاً أكبر. فالتميّز في الجمال أمرٌ يمكن مشاركته الآخرين. والمثالية يمكن تطويعها، ويمكن أن تكون بعيدة المنال وسهلة البلوغ في آن معاً. وفعلاً، زعمت مجلة **فوتر بويته** أنها برهنت على ذلك بطريقة ملموسة في كانون الأول/ ديسمبر من العام 1935، حين أعلنت أن «موظفة آلة كاتبة» في أحد مكاتب المجلة، وهي «امرأة عادية جداً»[72]، صُوِّرت قبل وبعدَ سلسلة من عمليات العناية الشاملة؛ فتغيَّر الشكل تغيراً لافتاً. الماكياج والتسريحة واللباس قرّبت فجأة الفتاة العادية من نجمة الشاشة. والتحويل أمر ممكن: «ما هي نتيجة ذلك كله؟ لم يَعُدْ هناك وجود لامرأة قبيحة... هناك نساء يهملن أنفسهن فقط»[73].

ليست هذه الحجة حديثة العهد، ولكن هناك عددٌ من المطالب

التي أشارت إلى أن جمال القرن التاسع عشر هو جمالٌ يمكن مشاركته مع النساء الأخريات[74]. ولكنّ طريقة عرضه هي طريقة جديدة. ولأنها أصبحت جزءاً من تربية «عامة»، ادّعت أنها تُروّجُ لجمال صادرٍ عن العامة ذاتِها: ذلك أن المُغْفَل الاسم يتحول فقط إذا كان جديراً بالتحوّل، وأن المتماثل يصبح محطّ إعجاب. وفي ظلال السينما تحديداً تحوّلت ديمقراطية الجمال إبّان القرن العشرين. في بادئ الأمر، نُظِرَ إلى هذه الديمقراطية في ظلّ الحجّة الإرادوية، لا بل حجة الجدارة. تفاؤل مقتحم زعمت مجلة فوغ أنها ترجمته بصيغة صادمة عندما قالت: «الفتاة الجميلة هي حادثةٌ طارئة، إلاّ أن المرأة الجميلة هي إنجاز مكتمل»[75].

انتصارات الجمالية، انتصارات الإرادة

نرى أن هذا النموذج الإرادوي عقّد نموذج العطل الصيفية، ودفع باليقين ـ في بداية القرن العشرين ـ إلى التمكن بشكل غير مسبوق من ضبط الجسد. فحدثت فجوة في المجال النفسي حيث كان الفرد في المجتمعات الديمقراطية يحلم بتغيّرات لا تعدّ ولا تحصى: كان يحلم بأن يُخضع المظهر الخارجي في مجمله إلى ممارسة الإرادة وحدها. استطاعت «الانفراجات» الجديدة أن توحي أيضاً بالسلطة، وتمكّن التفسح من أن يداني التقشف: فالصرامة تتغذّى أيضاً بمخيال متطور جداً يعالج التوترات والمنافسات والمباريات.

وهكذا فرض نفسه في نهاية القرن التاسع عشر أدبٌ نفسي كان ينادي بالمثابرة على الرسالة الشعبية، أدب كان يزرع التصلّب والمتانة ويتوجّه إلى جمهور راح يرقى اجتماعياً، وإلى مستخدَمي الإدارات والمكاتب[76]. وكان هذا الأدب يزعم أنه يساعدهم في مهنهم التي

ازدادت درجاتها، ويعلّمهم المجابهة «والثقة بالنفس»[77] في عالم يقوم على التنافس والمساواة. كما كان هذا الأدب يدلّهم كيف يستطيع المرء «أن يصبح أقوى»[78]، وكيف «ينبغي عليه أن يشقّ طريقه في الحياة»[79]، وكيف «يفرض وجوده من خلال تصرفه الجسدي»[80]. وبقي هذا الأدب أدباً ذكورياً بشكل أساسي. وكان يهدف إلى إثارة السحر ربّما، ولكن ليس الجمال بالتأكيد. وكان امتداداً أضفى طابعاً نفسياً على السلوكيات التي سادت منذ أمدٍ طويل، ليصل بها إلى أمل السيطرة الكاملة على الذات.

وتجدّد هذا النوع مع «انفجار»[81] القطاع الثالث الذي توظفت فيه النساء بعد عام 1920، فازداد وجود المرأة وانتقل من 28 في المئة إلى 44 في المئة ما بين عامي 1906 و1911 في القطاع العام، ومن 26 في المئة إلى 44 في المئة ما بين عامي 1910 و1921 في القطاع الخاص[82]. وازداد هذا الأدب النفسي إرادوية، فازداد توجهاً إلى الجمالية والتزيّن ـ جامعاً بين استثمار المظهر الخارجي وبين المهنة ـ وهما أمران اختلطا جداً ببعضهما بالنسبة إلى المرأة[83]. قالت مارسيل أوكلير (Marcelle Auclair) مديرة مجلة **ماري كلير**، في محاولتها إقناع قارئاتها عام 1937، إن «السعادة تكمن في داخلهن»[84]، فوجهتهنّ إلى إقناع أنفسهن بذلك من طريق التمارين والمثابرة. قالت: «كل صباح، انظري إلى المرآة، قبل الشروع في تحسين جمالك، واجهي المرآة جيداً واعطِ أمراً لعينيك كي تلمعا وتمتلئا حيوية وتتزودا بالجذوة التي تعتمل حتماً فيكِ. وهذا تمرين في الإيحاء الذاتي لا يخيب»[85]. وبعد أن شاعت الأدبيات النفسية التي أضفت طابعاً كاريكاتورياً على مدارس علم النفس المعمّقة التي استحدثت في بداية القرن، قالت: «إذا مارستِ التمارين بشكل منتظم، فإنّ أعماق ذاتكِ الجوانية ستعتاد على إطاعة أوامر

إرادتك»[86]. وربما كانت النتيجة تعديلاً لا محدوداً للأشكال، وتكيّفاً كاملاً للأعطاف مع إرادة الفرد وحدها.

والحق يقال، إن التحوّلات الناجمة عن الإيحاء الذاتي لم تكن مهمّة، ولكن الأمر الأكثر حسماً هو تلك الطاقة التي تعزى إلى الإرادة، وذلك الارتقاء بدور اليقظة والاستماع إلى الذات؛ لاسيّما وأن التمارين تستطيع أن تجنّد الاستثمار العضلي والحركات الرياضية المنجزَة أو المتخيلة: «ركّزي تفكيرك على التنفس»[87]، مثلاً، أو ركزي انتباهك على العضلة التي تعمل، فكّري فيها، وحاولي أن تشعري كيف تنجز عملها»[88]، لأنّ الهدف هو التمكّن من «أن تنحت الفتاة قوامَها»[89]. الكونتيسة دو بولينياك (de polignac)، وهي بنت السيدة لانفان (Lanvin)، ذكرت التمارين التي تقوم بها المرأة في الأوقات غير المتوقعة نهائياً، التمارين التي تؤدى بحذر دائم وبطريقة جوانية بحيث تكون غير مرئية تقريباً، قالت: «في أثناء النهار، وفي السيارة، أو في أثناء الحديث، أتمرّن من دون أن يشعر بي أحد. أدير معصميّ، أرفعهما ببطء، كما لو أنني أحمل وزناً لا يطاق. وبفضل هذه الطريقة اكتسبتُ عضلات حديدية»[90]. عام 1938 اقترحت مجلة **فوتر بونور** برنامجاً «رياضياً غير مرئي» يمكن إنجازه في أثناء أوقات الفراغ: «في أثناء انتظار الباص»، «في الميترو»، من دون إشعار الآخرين بذلك، ولكن بتركيز ذهني بالغ: «لتقوية عضلات الركبتين والساقين والأرداف، شدّي ثم أرخي كلاًّ منهما دورياً [...]، وخلال دقائق معدودة تستطيعين القيام بمجموعة كاملة من الحركات، من دون أن يراها أحد»[91].

إن تلك التيارات النفسية العملية تماماً أوجدت فناً جديداً يقوم باختبار الإرادة الحميمة؛ وساهمت في نشر تصورٍ جديد للجسد، تصور أكثر رهافة وأكثر جوّانيةً يركّز على التذهين: يجب أن «تصغي»

إلى أحاسيسك كي تتمكني من ضبطها، وأن تتخيّلي الأشكال الجسدية كي تحسني اكتسابها، «يجب أن تفكري باستمرار في بطنك وفي العضلات التي ترغبين في تسطيحها»[92]. فالجمال يخضع لعملية تفكير: فلا يخضع فقط للإرادة التي تمارس على الأشكال، وإنما يخضع للاهتمام الذي توليه للرسائل التي يبعثها الجسم والذي يستهدف «الأحاسيس الصادرة عن أعماق الأعضاء والأحاسيس الصادرة عن العضلات، والقادرة على أن تخلق في ذواتنا الثقة بالنفس»[93]. فالتنفس الجيّد مثلاً لا يقتصر على الحركة، ولكنّه يمتدّ إلى الطريقة التي بها «نشعر أن الهواء ينفذ إلى داخل رئاتنا»[94]. وللمرة الأولى راح التجميل يُعنى بجسد ممثّل بوعي وإدراك، جسد خاضع لأوامر الإرادة، حتى في أحاسيسه.

هذا الانتصار الذي حققته الإرادة أزاح العلاقة بالسلطة، كما أزاح العلاقة بالذات. وميّزت النصيحة تمييزاً كبيراً بين الذين يمتلكون الإرادة والذين لا يمتلكونها. فالأمر الصادر لم يعد أمراً عمودياً في الحقيقة: أي أنه كان يعزف على وتر الإثمية بخاصة، فورّط الفرد، وورّط مسؤوليته. إنه افترض وجود مشاركة فاعلة وملتزمة. مجلة **فوتر بوتيه** التي فاق عدد قارئاتها مئات الآلاف في منتصف سنوات 1930[95] رفضت «إسداء النصيحة للنساء الكسولات»[96]. ووبخت المجلة النساء اللواتي اتضح أنهن «خاملات حقاً، وهن كثيرات في العالم»[97]، وأثنت على النساء «اللواتي يتحلّين بالشجاعة فيمارسن التمارين الرياضية»[98]، وعلى النساء «المثابرات»[99] اللواتي يرفضن الإذعان. وهنا ترددت طرفة تقول إن امرأة ناضجة وذات جسد مترهل صادفت صديق طفولة لها، فلم يتمكن من معرفتها فوراً، فقال لها: «عار عليك أن تتركي جسمك يسمن بهذا الشكل كنساء الريف البدينات»[100]. إلى جانب ذلك شاع استخدام كلمة «الجمال

المستدام»[101]، وانتشرت مقولة «المتعة التي تشعر بها الأم عندما تتأبط ذراع ابن كبير لها وتخرج إلى الشارع»[102]: ذلك أن الافتقار إلى الجمال أو فقدانه يعزى إلى فقدان الإرادة: «يجب عليكنّ جميعكنّ أن تكنّ أكثر نشاطاً وهمّة»[103].

وتعزّز وجود شرط أولي يقول: «يجب بذل الجهد في هذا المجال»[104]. وتوضّح الشعار التالي: «لا تكتسب المرأة بطناً إلا إذا قبلت بوجوده»[105]. وأعطت المجلة أملاً عريضاً للقارئات وروّجت له على نطاق واسع: «الجسد عبارة عن صلصال تضعه التمارين الرياضية والعناية بالجمال بهدوء في القالب المبتغى»[106]. والقوام لم تعد تشكّله الخيّاطة الماهرة، ولا المشدّ، كما كان الحال في القرن التاسع عشر، بل تشكّله التمارين المناسبة والإرادة. واستقرّ أمر إلزامي يقول: «يجب أن تصبحي النحّات الذي يشكّل قوامك»[107]. فحصل التقاء بين الجمالية والعمل فرض نفسه فرضاً.

أشكال الشطط الشمولي

حريٌّ بنا أن نقول إن أحد الجوانب السوداء لهذه التيارات الإرادوية خلال سنوات 1930 تمكّن من خدمة الشركات الشمولية: ومنها مثلاً «انتصار الإرادة» التي أشادت بها ريني ريفنستال(*) (Reni Riefenstahl) في الاستعراضات النازية، والمتمثلة بانفجار الأجساد المفتولة العضلات تحت أشعة الشمس[108]، وبالوضعيات الرياضية، وبخطوط الأجسام المشدودة. ومنها أيضاً تلك الألعاب الرياضية التي

(*) عاشت ما بين أعوام 1902 و2002، وهي راقصة وممثلة ومخرجة سينمائية ومصوّرة ضوئية. وعلى الرغم من إنتاجها المتميّز - ولاسيّما أفلامها الوثائقية - تم نبذها بعد الحرب العالمية لارتباطها بالنظام النازي.

رُوّج لها على نطاق واسع والتي عبّأت مجمل السكان: فطوّعتهم فجأة تطويعاً جذرياً لتتصدى لتقدّم الديمقراطيات التي اعتُبرت تهديداً لا يطاق[109]، وعبّأت السكان أيضاً لتتصدّى «للانحطاط» و«نهاية» الكنائس ولتفتيت الجماهير. ووظّفت ألمانيا الهتلرية بأريحيّة تمارين الإرادة التي كانت تنهض بالطباع الحازمة والصلبة[110] (derb und rauh). ونتيجة ذلك، نُظر إلى صقل الأجساد كوسيلة «لتصلبها»، وأريد لهذه الصورة المجنونة أن تُظهر أمةً جُبلت بالقوة والدم: «فالإنسان الجديد»[111] تحوّل إلى أسطورة ملؤها الصلابة والإرادة. وبقي الحلم الوحيد هو ذاك الحلم الذي يجسّد الشعب من خلال الأجساد. «فالجسد هو هِبة من الله، وهو ملك الشعب الذي يترتب على الناس حمايته والدفاع عنه. ومن يدعّم إرادته يخدم شعبه»[112].

أصبحت الجمالية الجسدية جمالية موجَّهة حتماً. يجب التوقف ملياً عند تلك الاستعراضات الشكلية وعند مدرّبي الرياضة المصطفين في خط واحد مستقيم، كما وصفتهم ريني ريفنستال في فيلمها «آلهة الملعب»[113]، وعند تلك التماثيل الرخامية ذات العضلات المفتولة والمكوّرة التي نحتها أرنو بريكير[114] (Arno Breker): فبتعابيرها اللامبالية، وبوجوهها الجامدة، حوّلت الجمال إلى مرجعية نظرية، واختزلت الأجساد الإغريقية المقتبسة حتماً إلى محض علامات تجريدية. لقد غابت النظرة فيها، وتحوّل مظهرها إلى مظهر «أيديولوجي»: فأقصي عنها الجانب الشبقي والشخصي. «كيف تصبح جميلاً؟»، هذا هو السؤال الذي طرحته الدعاية والصحف الألمانية خلال سنوات 1930: القوّة والحزم في الإجابة عن السؤال تغلّبا على كل صفة أخرى[115].

وسيطر الجانب الذكوري بشكل ساحق: فـ «الرجل الجديد» وليس «المرأة الجديدة» هو ما روّجت له مؤسسات التجنيد: أي القوة

العضلية في خدمة البركان الجماهيري. صحيح أن المرأة لم تكن منسيّة، ولكنها نُذرت لأن تكون أماً وزوجة، امرأة ذات عضلات، امرأة متعلمة، لها رقم في عدد السكان. ونتيجة ذلك، ارتبطت صلابة الأجسام الأنثوية بأشد أشكال «الأمومة» كلاسيكية: «صدر ممتلئ، وركان عريضان، كتفان صغيرتان»[116]. فبَطُلَ فيها ابتكار الجمال الذي ظهر خلال السنوات المجنونة: نسيت ابتكارات الجمال التي نادت بالانعتاق ومجابهة «الخارج» أو تمّ الالتفاف عليها[117]. ونجم عن ذلك أيضاً العمى الملحّ الذي ورد في أحد أعداد مجلة **فوتر بوتيه** ونُشر في عام 1942، إذ قالت: «هكذا تمّ إنقاذ المرأة الألمانية. ما هو ضروري، وما هو حتمي ولا يمكن الاستغناء عنه في مستقبل هذا العرق، هو إعادة سبك لكل النظام التربوي في بلدنا، فتكون التربية البدنية إلزامية، شأنها شأن الغذاء الفكري»[118]. كانت هذه الثنائية مأسوية في مؤسسة الإرادة.

من الكيميائي إلى الجرّاح

تعمّق الجمال في الديمقراطيات التي عرفتها فترة ما بين الحربين، واستند إلى التذويت وإلى الأفانين الممنهجة أحياناً؛ فترهفت دائماً فكرة تقول بأن الجمال يُبنى وبأن التقنية والمواد تخدمه. ومن هنا نشأ هذا التحوّل النهائي الذي طرأ على الأدوات اليومية. فأصبحت المستحضرات مثلاً حاجة أساسية وحقيقة قصوى وواقعاً متجسداً، ولم تعد مجرد تصحيح لخطوط الوجه: فلولاها لظهر الوجه «مهملاً من العناية» و«غير نظيف» و«غير مكتمل»[119]. فصار الماكياج التعبير الوحيد الممكن، أو الحقيقة الوحيدة. إنه بناء إرادي بشكل كامل، إنه موضوع مثابرة وجلَد قد يصلان إلى درجة «الزهد»[120]، هذا ما سلّمت به الأميرة بيبسكو (Bibesco) على صفحات مجلة **فوغ**.

وأضيف إلى ذلك يقين راسخ خلال سنوات 1930 مفاده أن «العلم يجدّد الجمالية»[121]. وعزّز هذا اليقين الشعور «بالسيطرة»[122]. وضاعف من عدد الصور المخبرية، الصور المجهرية وصور الأجهزة الكرومية. والمواد التي أحدثت أسماؤها ثورة في عالم البيولوجيا خلال العقود الأولى من القرن، راحت تلازم علم التجميل في العقود التالية. وحوّلت النظرة إلى الغدد الصمّ وإلى الفيتامينات[123] التفكيرَ في الأغشية، كما حوّلت النظرة إلى النشاط الإشعاعي التفكيرَ في الأنسجة[124]، من دون أن يقام اعتبار للمخاطر المحتملة. فالثديان المترهلان نتيجة قصور في المبيضين، والجلد المتجعد جراء نقص إفراز في الغدة الدرقية قد أعادا التفكير في التفسيرات والمواد على حد سواء. والمراهم الحاوية على الفيتامينات تصدّت للجلد المترمّد؛ أما المراهم الهرمونية فقد حالت دون شيخوخة الجلد، كما أن نقص بعض الجسيمات الإشعاعية المتناهية في الصغر قد أضفت على الجلد بعض اللمعان وبعض الصلابة. «ولم تعد صناعة العطور تحسد الصيدلة على شيء»[125]. هذا ما أشار إليه عام 1932 الصيدلاني العملاق رينيه سيربيلو (René Cerbelaud)، الذي ذهب به الأمر إلى المغامرة في النشاط الإشعاعي. وأضافت الكيمياء الصناعية إلى الطفرات التي حصلت في المواد، ملوناتها الاصطناعية، فدفعت نوعاً ما إلى اختراع أحمر الشفاه، وأحمر الطلاء (للأظافر).

وتعددت البحوث بطبيعة الحال. فبالنسبة إلى أنواع البودرة: اتبع أسلوب «التناضح الكهربائي» الذي سمح ـ على سبيل المثال ـ بالحصول ابتداءً من عام 1920 على «كاولين (صلصال) نقي ومتجانس لا يتجاوز قطر حُبيباته الـ 2µ»[126]. أما بالنسبة إلى الألوان: فقد سمحت أنواع الطلاء والأصبغة، وعلى وجه الخصوص ما سميّ بالـ Vulcafixes (وهو مزيج من الورنيش والألوان) ـ وهي ألوان لا تنحلّ

بالماء أو بالكحول ـ سمحت بتجاوز مئات التدرجات بالنسبة إلى ألوان أحمر الشفاه وحدها، وذلك منذ بداية سنوات 1930[127]. وبالنسبة إلى مزيلات الشعر فقد مكنّت الآلات منذ سنوات 1930 من تدمير بصلة الشعر بواسطة الهواء الساخن مع تجنب أي حرق أو هيجان جلدي[128].

وتضاعفت الأبحاث التي تناولت التغليف الجلدي وأنواعه، وخصائصه، مؤكدةً أن توضيح الأشكال الجسدية في القرن العشرين و«كشفها» للملأ قد أثار تساؤلات تتعلق بالأسباب التي يُفترض فيها أن تروّج لها أو أن تضعفها. وهناك شيء آخر اتخذ، على وجه الخصوص، مكاناً جديداً في الحديث عن طب ما بين الحربين، قبل أن يحدث ضجيجاً مدوياً في علم مستحضرات التجميل، وهو السيللوليت. أكد لويس ألكييه (Louis Alquier) أن هذا الاكتشاف قد حصل في عام 1924[129] بعد تقرير قصير قُدِّم في العام الذي سبق إلى الجمعية الطبية في باريس[130]. وأورد دليلاً لطالما أُهمل، قال: هناك «حُبيبات منعقدة» يمكن تلمسها «تحت الجلد» عندما يُقرص[131]، وموجودة عند النساء السمينات، ولها أيضاً كثافة مترهلة تجمع ما بين الثخانة والخشونة، «وتعطي إحساساً بأن ملمس الجلد صار يشبه قشرة البرتقال»، ويُحْصَل عليها عندما نثني أدمة الجلد[132]. ولا شيء هنا يشابه الدهون التي يتعارض ترهلها مع تلك التجمعات الحُبيبية، ولكنها بالأحرى كثافات غير مشكوك بأمرها، ونوعيات ليفية وزوائد يكفي إلقاء نظرة واحدة مستقصية على العمل الجمالي لكشفها.

لمس، وقرص، وتدليك بمختلف أنواعه، كلّ ذلك كشف فجأة ما وجب أن يلاحظ أصلاً. يولَد السيللوليت بنتيجة نظرة: بطريقة في النظر أو اللمس، وبثقافة في المعاينة أيضاً، وأصبح يواجه أكثر من ذي قبل تعريّاً ودمامة. ونمّى المرجعية الطبيّة: «فالارتشاحات البينيّة»،

ومواد العلاجات الغُبنيَّة (الجراحية)، والتوضّعات اللمفاوية، تحولت كلها إلى أغراض للبحوث والاستقصاءات[133]. كما أنها زادت العوائق في وجه التنحيف، مضاعفةً عدد الإصابات ومصادر الألم: «اضطرابات معوية صفراوية»[134]، «أنواع عديدة من التلف الكبدي المعوي»[135]، و«سلوك وَهَني مزمن»[136]. وتردد الأطباء في تشخيص أسباب ذلك خلال سنوات 1930، فمالوا في النهاية إلى انسداد سببُه فضلات «غير مكتملة التحوّل» أو ركود في الدم مُحتجَز في «النسيج الضام البيني»[137].

هذه الثخانة المخيفة المتوضعة تحت الأدمة كان لابدّ أن توحي بممارسات متنوعة. فمجلة فوغ رأت فيها «العدوّ العام الأول»: «السيللوليت، اسمٌ تتناقله الوشوشات المبهمة، اسم غامضٌ، علميٌ وخطير»[138]. بليّة جديدة، تراكم مذهل، كشفهما العلم، ومع ذلك بقيا ملتبسين. السيللوليت أجبر الناس على تعزيز الترسانة المُنَحِفّة: من التمارين إلى التدليك وإلى اللفافات المتنوعة، منها (الـ Le Point Roller) «ذات المحاجم الستين الماصّة (الشافطة)»[139]، «التطبيقات الكهربائية»، استخدام الأحزمة «ذات التدليك الذاتي»[140]، والعلاج بالبارافين[141]. وهذا مؤشر أخير لفداحة هذه البليّة، لذا أوجد غيرلان (Guerlain) في مؤسسته في نهاية سنوات 1930 أنواعاً عديدة منها صمّمت خصيصاً لأجله[142]. من الملاحظة الطبية إلى التوصيات الجمالية فرض السيللوليت نفسه كواحد من بين الأشياء المؤكدة علمياً.

وبشيء من التحفظ أكد اللجوءُ إلى الجراحة وجودَ «علم» أصبح أملاً في التحويل: صار «معادلاً» لعصا الجنيّات[143]، إنه الطبيب ولكنه تحوّل إلى بروميثوس [إلى منقذ]. والتحقت الجراحة التجميلية «الخالصة»[144] بالجراحة الترميمية التي أعادت الحربُ

العالمية الأولى اختراعها[145]. التجاعيد، والوجنتان، وقصبة الأنف، واللغد، والثديان، وحتى البطن، كلها يمكن أن تخضع لمبضع الجرّاح. وتحدّدت التقنية: إخفاء الندبات، والسيطرة على التخدير الموضعي، والتمكن من خياطة أتفه الشعيرات[146]. واتسع الإعلان: إعلانات في الصحافة الطبيّة[147]، وإفشاء الأسرار المتعلقة بأخبار الجراحة عند النجوم[148]. وتعممت الحجة: العملية الجراحية يمكن أن تُبعد الأفكار الوسواسية، والوهن العصبي[149]. وسيطر على هذه الإعلانات بخاصة: التخلص من التجاعيد. وعام 1931 ادعت مجلة **شيفون** (*Chiffon*) أن هذه العمليات «أصبحت على جدول الأعمال»[150]. فمن بين 3000 عملية تجميلية قام بها رينيه باسو (René Passot)، كانت 2500 منها تتعلق بإزالة التجاعيد، وذلك ما بين عامي 1918 ـ 1930[151].

وبالمقابل، كان هناك عدد من العوائق يحاصر تلك الممارسة في سنوات 1930. أولاً: التكاليف: فعملية الأنف سعّرتها مجلة **فوتر بوتيه** بـ 4000 فرنك في عام 1934[152]، في حين أن راتب ضاربة آلة كاتبة لم يكن يبلغ الـ 1200 فرنك شهرياً[153]. ثم هناك أمر بمعاينة هذه النتائج، وكانت تُذكر فقط الحالات الشديدة «الخطورة». فمثلاً الآنسة فران (Frin)، في رواية ماكس ديرفيو (Max Dervioux) التي صدرت عام 1935، كان لها أنفٌ جعلها قبيحة لسنوات طويلة، ثم «وُلدت من جديد»[154] بفضل كرم جارٍ لها كان جراحاً. ومثلاً السارقة في مسرحية **حدث ذات يوم** (*Il était une fois*) التي مُثّلت على مسرح السفراء (Les ambassadeurs)، إذ حددت عملية التجميل وجه تلك السارقة المنفّر، وهو أمرٌ حصل أيضاً من طريق مصادفة سعيدة[155]. ورأى كتاب **الموضات** (*Les modes*) الصادر عام 1936 أن تلك الجراحة أدّت «دوراً اجتماعياً» وأنها مؤشر إلى «الغيرية»:

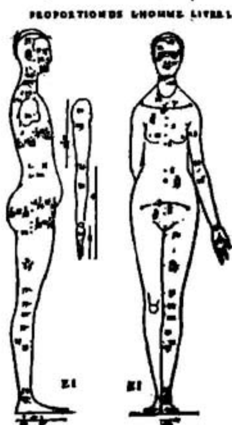
فهي وسيلة «لعدم التركيز على شخص معين»[156]، إنها تمحو العيوب، أي أنها ـ بمعنى آخر ـ ترفع من شأن الجمال. وهذا ما أكدته فعلاً الثقافة المنتشرة بين الجراحين أنفسهم ممن كانوا يفضلون تقديم أنفسهم «كمصلحين للعيوب» أكثر منهم «كمجمّلين»[157].

ومع ذلك، فإن وجود العملية قد انتصر، حتى وإن كانت القوالب المطاطية التي تعدّل من شكل العيوب من طريق الضغط على الجلد فقط هي التي كانت أكثر ظهوراً في الإعلانات، خلال سنوات 1930[158]. إن «نَحْت الذات» احتل الإمكانات: فـ **قاموس اللاروس الطبي** في فترة ما بين الحربين صوّر العمليات الجراحية التجميلية تماماً، كما صوّر العمليات التي نُفِّذَت على «الوجوه المشوهة» جراء الحرب[159]. واستقرت بعض العيادات في باريس «كالمعهد الحديث للطب» ومعهد كيفا (Keva)، وعيادة كولمان (Colman)؛ وجمع كلٌ منها بين الجراحة والعناية بالجمال. وأكّد إصرار الإعلانات على «إزالة التجاعيد من دون عمليات»[160]، عَكسَ ما قيل، على التأثير البطيء للمتخيّل المرتبط بالعمليات بجراحة جديدة.



لون إحدى الشخصيتين مشرق وأبيض، ولون الأخرى قاتم ورصاصي. رأى الرجل في القرن السادس عشر أن المرأة تجسّد الجمال المطلق.

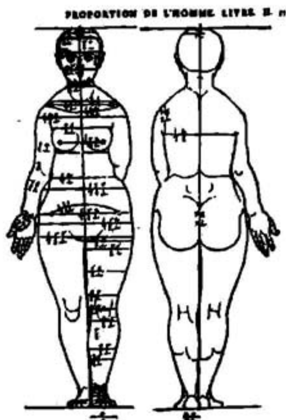
مقاييس جسم الإنسان (الكتاب الأول).



في العالم الكلاسيكي، اتسمت الثقافة المدينية بساحات المدن والنزهات والباحات، وكشفت لعبة المظاهر والعلاقات الاجتماعية.

© Collection particulière

مقاييس جسم الإنسان (الكتاب الثاني)



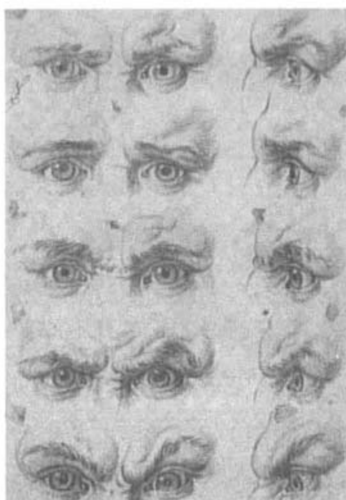
يجب على الجمال المثالي في القرن السادس عشر، الجمال الذي يبحث عنه الفنان دورير (Dürer)، أن يتحدد بمقاييس رقمية، ولكن هذه الأرقام قد تكون «متعددة».



© Archives Seuil



© The Bridgeman Art Library



© RMN/ Michèle Bellot

الانفتاح على العالم الداخلي: في القرن السابع عشر مجّد الجمال الكلاسيكي ما يُفترض أن تعبر عنه العينان من دواخل الروح. المرأة ذات القبعة الحمراء التي رسمها فيرمير تترك نظرها الحائر اللؤلؤي يخترق الأشياء. وجوه الفنّان لو بران (Le Brun) تكشف شتى الانفعالات العميقة من خلال التغضّنات المحيطة بالعيون.



الجمال «المنفعل»: الفروق الدقيقة في العاطفة، توصّل طيف المشاعر في القرن الثامن عشر إلى التنويع في معايير الجمال.



الجمال المُفَرْدن: «كل وجه مختلف عن الآخر»، على هذا ركّز لافاتير في القرن الثامن عشر، فانفتحت قواعد الجمال على الذاتية.

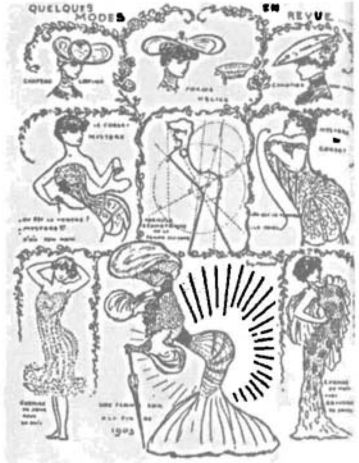


عبّرت الرغبة عن نفسها بطريقة مختلفة إبّان القرن التاسع عشر. ضفائر الشعر وأسرارها عمّقت مؤشرات الجمال.

بقي أعلى جسم المرأة قائماً على فستان «طويل» يُظهر قوامها، حتى سنوات 1860.

منذ سنوات 1870 تحوّلت الرؤية الجانبية للفستان إلى رؤية أمامية، بينما بقي التقوّس الخلفي قوياً.





صارت الفساتين «لصيقة»، وعام 1900 انسجمت الأشكال مع الأقمشة، بينما استمرت جمالية التقوس الذي يحبّذ الضعف والهشاشة.



«نهاية» المشد في سنوات 1910 ذوّبت الشكل والهندام. خلف موضة الملابس، تمت المراهنة على الجسد وأشكاله في تمشيق القوام الأنثوي ما بين عامي 1850 و1920. وبشكل غير مسبوق، صار تنحيف الجسم أمراً ضرورياً.



المشد هو أداة تنحيفية. وتغير شكله عندما أصبحت الفساتين «لاصقة بالجسم»، حوالى عام 1900؛ صار يغطي الخصرين ويلدّنهما. تطور المرايا أحدث تطوراً في طريقة التجميل.





Vous serez belle éternellement et toujours jeune...... Madame,

EN PORTANT UNE DEMI-HEURE PAR JOUR LES

APPAREILS DE BEAUTÉ

du DOCTEUR MONTEIL

Hygiéniste-Sp cialiste

8, 10, Passage Choiseul, PARIS (Opéra)

En caoutchouc radio-actif.



Masque idéal. *Prix* 3 f.

Ils préviennent ou suppriment radicalement rides, bajoues, pattes d'oie, double menton, taches, rougeurs, etc.

Embellissent, rajeunissent, s'appliquent parfaitement à tous les visages.



Apparei dit Papillon, 25.

La Ceinture "LA DÉESSE", entièrement en caoutchouc, s'applique directement sur la peau et fait maigrir rapidement les hanches et le ventre sans médication ni régime.

"LA DÉESSE" supprime et prévient toute obésité, tonifie, affine et harmonise le corps.



Mentonnière avec cou, 20 f.
Mentonnière sans cou. 15 f.
Front, 15 f. ¤ Loup, 15 f.

SOUTIEN-GORGE assorti : 120 fr.

NOUVELLE CRÉATION

Bandes en caoutchouc radio-actif. Spéciales pour amincir les chevilles.

LA PAIRE : 40 frs



Ceinture
"LA DÉESSE"
entièrement en caoutchouc.
Taille ordinaire : 150 fr.
Grande taille : 170 fr.
Mesures à donner : *largeur de la taille et des hanches.*

Demander notre Catalogue de Spécialités de Beauté.

APPAREILS RECTIFICATEURS DU NEZ
pour nez épais, gros du bout, longs, 28 fr.
Narines dilatées, épais, retroussés, 28 fr.
pour nez bosselés, longs, de travers, 34 fr.
Catal. fco F. OLYMPIA, 10, rue Gaillon, PARIS (2e)

ازدادت الثقة بالتصحيح التجميلي في بداية القرن العشرين: سعت الأقنعة المطاطية إلى ترهيف بعض أعضاء الجسم.





في سنوات 1930 ـ 1940 كان المشد وحمّالة الصدر الوسيلتين الجديدتين في الهندام. وفرض الجسم المستقيم نفسه كنقطة علّام أولى. واستطاعت الحركة الرياضية أن تكون من مؤشرات الجمال.





بعد عام 1930 تنوعت أدوات التجميل وصغر حجمها وصارت تتلاءم مع حركات المرأة النشيطة. وأصبحت جاهزة دائماً في جزادين النساء.

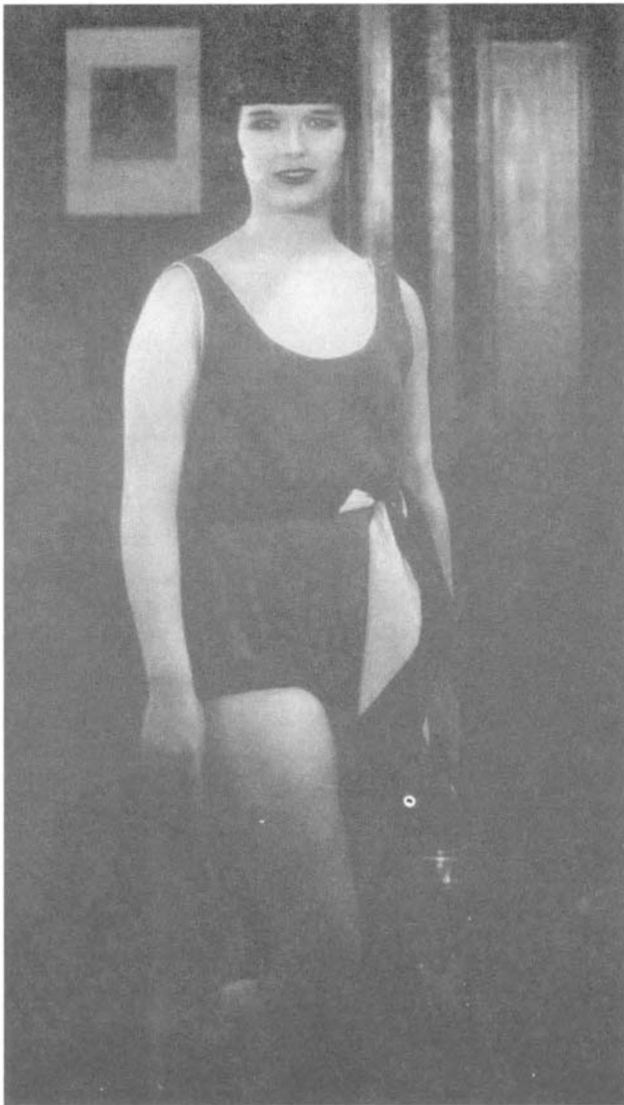
© AKG - Images

الجمال تحرك في سنوات 1930: المايوه المشدود الذي يكشف عن الساقين والذراعين، الوجه بشوش، الشفتان منفرجتان قليلاً، الاسمرار أمر ضروري.



© Collection particulière

فتاة الجيبسون (Gibson Girl) في بدايات القرن العشرين: المرأة الأميركية والشاطئ، الجسم متحرك، القوام مستقيم وفارع.



لويز بروكس (Louise Brooks) بزي غلامي، عام 1929: تَداخُل في علامة الاستقلالية وعلامة الجمالية.



السينما ابتكرت الجمال مجدّداً: وجه مكبّر في وسط الشاشة، حاجبان مرسومان، زينة ناعمة، شعر مسربل بالنور، اللاواقع في خدمة الواقع.



© Rue des Archives



© Rue des Archives

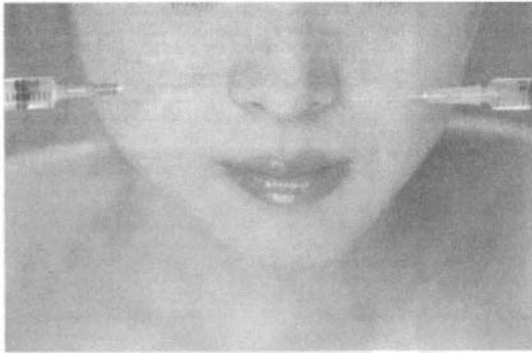
قوام رشيق، جسد متموّج، السينما خدمت الحركة أيضاً.



© Christophe L.

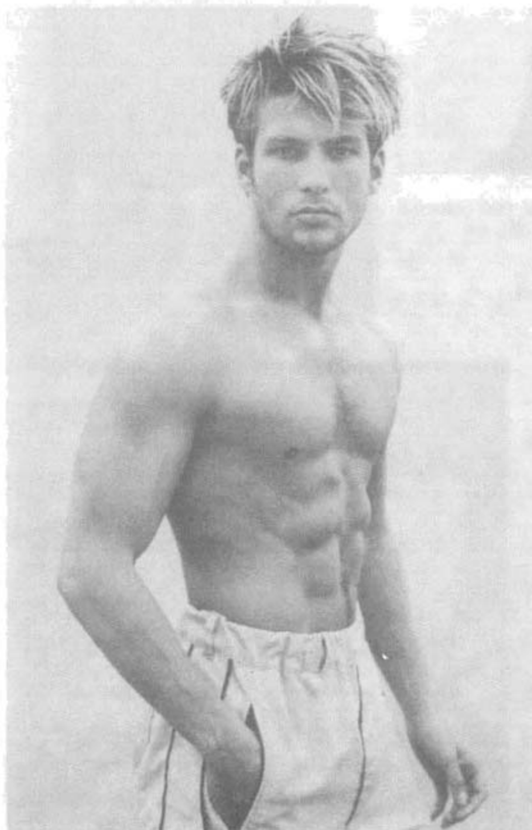
كنجمة «متحررة» أطلقت بريجيت باردو، في نهاية سنوات 1950 جمالية تجسد الشبقية والحرية.

الجراحة التجميلية المعاصرة: لا تعني التصحيح، بل النهوض بالذات.



© Photononstop / Van Osaka

ساعد البوتوكس (Botox) على تمسيد التغضُّنات بتعطيل حركة العضلات وقتياً، وحل محل العديد من العمليات الجراحية التجميلية: هل هذا الجمال الاستهلاكي يشكّل خطراً على الجمال؟



© Photononstop / IT Stock

في نظام تساوى فيه الجنسان، فقدت مقولة «الجنس اللطيف» معناها. الجمال الجسدي أفلت من «الأنثى الخالدة»، لأن هذه العبارة فقدت معناها، ومن هنا نشأ الجمال الذكوري.

الفصل الثالث

«أجمل شيء استهلاكي»[1]

يبدو أن المتْعويّة والتسالي قد انتصرت ما بين سنتي 1950 و1960، ولاسيّما الاستهلاك، لأنه غيّر نظام العالم الجمالي: فتعددت النماذج وصارت سهلة المنال وتبلورت أكثر من الماضي. ويجب التنويه بانتشار: الجمال «للجميع»، جمال الناس البسطاء، وجمال الأجيال؛ وأعيد النظر في جمال الجنسين. لقد أصبح الجسد «أجمل شيء استهلاكي عندنا»[2]. ونشأ عن ذلك جمال صُمّم لأن يكون «معمّماً - ولم يكن هذا الأمر متصوراً من قبل - وحملته بلاغة السوق الناعمة والمتبذّلة. وازداد هذا الجمال تحرراً، وحرّكته دينامية المساواة، ولكن من دون ضجيج».

النجمة «المنعتقة»

إن نجمات ما بعد الحرب، نجمات سنوات 1950، عدّلن في النموذج الذي كان سائداً في سنوات 1930، وطرحن حرية أطلقت تدريجياً معالم الفترة الحالية.

أولاً، دل كل شيء على وجودِ متنام للشهوي: مفاتن ثديي جينا لولو بريجيدا، القمصان الكاشفة «المطبوعة»[3] لصوفيا لورين،

المشية الآسرة لمارلين مونرو، الحركات المتمردة والمتسيبة لبريجيت باردو. وأحصت كاترين ريهوا (Catherine Rihoit) الكلمات التي رافقت هذا الاهتمام المتزايد قالت: «تمثل الجذب الجنسي بمارلين ديتريش، وفتنة الاستعراض بآفا غاردنر، وموسيقى الأومف (Oomph) بجين راسل[*]، وموسيقى تسا (t'ça) بسوزي ديلير، والإثارة الجنسية بمارلين مونرو. وعملت بريجيت باردو خلطة جمعت فيها كل هذه العناصر التفجيرية، وأضافت إليها كمية من الفنتازيا الشخصية، وكانت بمثابة بشيت[**][4] (Pshitt). بالتأكيد، لا أهمية للكلمات، لأنها تغيرت لدرجة الالتباس. المهم هو إضفاء الطابع الشبقي، ووجود جمال أكثر استفزازاً، ومشية متحررة صدمت التحفظات والأعراف أكثر من أي وقت مضى. وفي حالة بريجيت باردو تغلّبت الاستعارات الحيوانية، ولاسيّما التلميحات القططية، وأضافت إلى مؤشرات «الخارج» مؤشرات ذات طبيعة بدائية جداً، إن لم نقل ذات طبيعة غريزية[5]. فالشفتان المكتنزتان والوجه المتمرّد والحواس المتحفزة تشير إلى «الحيوان الجميل الصغير في الأدغال، الحيوان المستاء والمشعث الشعر»[6]. إن الجمال الوحشي والطائش يكشف عن أقاليم غامضة عند الإنسان. وفعلاً قالت بريجيت باردو (B. B.) إنها تحلم بـ «شخصيات برية»[7]، وبـ «زنجية شقراء»[8]، كما أضافت كاترين ريهوا؛ وقد وفقت بريجيت ربما بين مُشاهِد من أعوام 1950 وبين جزء خفي فيه. فالحركات الراقصة، وأشكال الكشف الخليع، والمواءمة بين الطبيعة والفوضى قد أبرزت الغريزة، وذلك

(*) ظهرت موسيقى الأومف عام 1989، وهي موسيقى تتمتع بنغمات شبه عسكرية، وتغنى أغانيها بالألمانية والإنجليزية أساساً؛ وهي موسيقى إلكترونية يؤدي فيها الغيتار الكهربائي دوراً بارزاً.

(**) كلمة صوتية قد تعني صفير الهواء، وتدفق المياه.

للجمع الحسن بين «الولدنة والحيونة»[9]. وأخذت بعض أجزاء الجسد أهمية لافتة ففرض «العنصر الجنسي» نفسه كجذب جنسي جديد تجلى في الشفتين المنفرجتين والمكتنزتين والصدر المقتحم والمشرئبّ[10].

ومع ذلك فإن فرادة بريجيت باردو تكمن في مكان آخر. لم يرتبط نموذجها بالمتعة وحدها، بل ارتبط بتأكيد الذات التي هي فاعل أكثر من أن تكون موضوعاً، والتي هي نشاط أكثر من أن تكون انفعالاً. بريجيت تعيش بإيقاعها، تختار مغامراتها الغرامية، وتتخلى عنها أو تحافظ عليها، وفقاً لقاعدةٍ خاصة بها وحدها. إن رقصتها المنفردة والإبليسية في فيلم **وخلق الله المرأة** (*Et Dieu créa la femme*) هي الرمز الجسدي لذلك. وتعبّر جميع تقاطيع وجهها عن ذلك «الترويج للذات»[11]: النظرة «القاتمة»[12]، البرطمة المتباعدة، الوضعيات المستقلة البعيدة عن الابتسامة النسائية التقليدية. وقالت إحدى الشخصيات التي ابتكرها المخرج فاديم: إن باردو تتصرف بحسب وعيها وبحسب «الشجاعة التي تفعل فيها ما يطيب لها وعندما يطيب لها»[13]. وعلّقت جين فوندا على فيلم **وخلق الله المرأة** قائلة: إنه يترجم تلاقي الجمالية الجسدية بلحظة ثقافية، «كان أحد الأفلام الأولى التي تكلمت عن تحرر المرأة»[14]. لم يتكلم الفيلم عن حق الاقتراع أو الحصول على مهنة، بل تكلم عن امتلاك الحرية في الحياة الحميمية وفي الخيارات الشخصية. لم يتكلم عن الغلامية والتقليد الشكلي للرجل، بل تكلم عن البوح المستقصي لرغبة الإنسان الشخصية. ومن هنا أتى اهتمام سيمون دو بوفوار بشخصية باردو السينمائية، قالت: «لا تحاول .B. B القيام بفضائح. إنها لا تفرض شيئاً. إنها لا تعي حقوقها أكثر من واجباتها. إنها تتبع أهواءها»[15]. واستطاعت الحركة النسوية خلال سنوات 1950

و1960[16]، وهي حركة تخلت عن تأثيم الجسد وعن المطالبة بالمتعة، أن تجد معنى في هذه الشخصية، مع أنها لم تدَعِ الإيحاء بذلك.

وهذا الأمر أضاف عدداً من الأشياء إلى إرادة التماثل، لاسيّما وأن النموذج يُظهر علناً «بساطة في القوام والملابس والكلام...»[17]. والفتيات اللواتي قلّدن .B. B في سنوات 1950 بشفتيها وبرطمتها الحردة وكنزاتها اللاصقة بجسمها ومشيتها «اللولبية»[18] تراءى لهن أنهن يجددن السجل الجمالي. وتراءى لهن أيضاً أنهن يجددن التصرفات ويكرّسن «طريقة في الحياة من خلال الغلاف الشهوي للمرأة الوبيلة»[19]. هذا هو العمق الذي أتت به «البريجيدية»: وهو رؤية جديدة للرغبة الأنثوية ولحرية المرأة، وهو أيضاً رؤية جديدة للاقتحام الجمالي، رؤية أكثر مباشرة وأكثر «طبيعية»؛ وهذا يتعاكس تماماً مع الرمز المضني ومع الكدح المملّ. قد يكون في هذا شيء من الوهم، ولكنه وهم يستريب في الإنسان المتوحش والبدائي الذي لا يسعه إلاّ أن يقع في الفخ. وتدريجياً أصبحت الجمالية تعني كيف يستطيع الإنسان أن «يصبح ما هو عليه بالذات»، وتعني تلك «الجاذبية المغناطيسية» لدى بريجيت التي «شخصنت الحرية»[20].

الجمال المستهلَك

أشعلت بريجيت باردو الكثير من الفتن التي ضاهت ذلك الاستهلاك المتشعب الذي كثّف الشغف بالتقليد والشغف بتحقيق الذات. فالمجلات المصورة أولاً ـ وقد تكاثرت في سنوات 1960 ـ قد عممت تدريجياً ثقافة الجمالية والعناية بالجسد: ذلك أن الدعايات احتلت ما بين 60 و70 في المئة من صفحات مجلات **إيل** (*Elle*) [هي] وفوغ [صيحة] **وجاردان دي مود** (*Jardin des modes*) [بستان

الموضات] عام 1960، أي ما يعادل تقريباً ضعف ما كانت تحتله خلال سنوات 1930[21]. وفرض وزن الوسائل البصرية نفسه، فاحتل الوجه أو الجسم المصور فوتوغرافياً صفحات بكاملها، وشُدت براغل البشرة بحيث تظهر داخل إطار الصورة، وظهرت الأجسام المتعرشة ذات الأعطاف المتضخمة الحجم، واحتلت الخصور والأوراك قلب إطار الصورة، وتكررت كثيراً واسترعت الانتباه. وارتبطت أشياء وممارسات منتظمة بأجسام لدنة وخفيفة: كما في «الجسد اللطيف»[22] (Fine body) لكيلوغ (Kellog) في سنوات 1950، وكما في «الجراحة التجميلية»[23] (Perma lift) التي أطلقها بانتي (Panty) عام 1957، وكما في قماش «التول المطّاط» المنسّل[24] الذي ظهر في مشد أوداس Audace عام 1960[25].

إن وفرة الصور والثقافة المعمّمة التي تنقلها المجلات المصورة قد فرضت شخصية مختلفة تجلّت سمتها الأولى في صفاء القسمات كي تظهر بهيّة في التصوير الفوتوغرافي: فحلّت عارضة الأزياء ـ وهي «جمال تجاري» إن لم نقل «جمالاً دعائياً»[26] ـ محل الجمال المعذّب لدى النجمة، فمنهجت عارضة الأزياء مبدأ الجسد المصنوع من «ورق لمّاع»[27]. ولأنّها كانت مثالاً يبثّ الحياة في الموضات والممارسات اليومية، فإنها أطلقت السمات الأكثر اتّساقاً في المواقف المتباينة جداً. فاقتصر بريقها على الجمال وحده، ولم يعد يقتضي إلاّ الخفة والفتوّة، واكتسح القراء والجمهور: بعد عام 1980 كانت امرأة من أصل اثنتين تقريباً تشتري المجلات المصورة، مما أتاح لامرأتين من أصل ثلاث تقريباً أن يقرأنها[28].

يجب التشديد على هذه الجماهيرية التي تماشت مع حمى استهلاكية، فأصبح التجميل للمرة الأولى ممارسة متنوعة ومعمّمة في آن: فتضاعف رقم المبيعات من مواد التجميل أربع مرات ما بين

عامي 1965 و1985[29]؛ أما رقم مبيعات المستحضرات فقد تضاعف بعامة مرتين ما بين عامي 1990 و2000 إذ انتقل من 6,5 مليار يورو إلى 12 ملياراً[30]؛ وفي شبكات التوزيع الكبرى ارتفعت مبيعات العديد من مستحضرات الجسم من 40 في المئة عام 2000 إلى 50 في المئة عام 2001[31]. وتضاعف عدد معاهد التجميل ست مرات ما بين عامي 1971 و2001، إذ انتقل من 2300 معهد إلى 14000 معهد[32]؛ أما عدد عمليات التجميل الجراحية الذي كان يقدر ببضعة آلاف سنوياً في فترة ما بين الحربين، فوصل الآن إلى مئات الآلاف[33]؛ ففي العقد الأول من القرن الحادي والعشرين أجريت في فرنسا 120000 عملية، وحوالي مليون عملية في الولايات المتحدة، وازدادت عمليات شفط الشحوم من تحت الجلد عام 2000 عشر مرات عما كانت عليه عام 1994[34]، لا بل ترافقت الثورة مع واجب شفط الدهون وصارت ممارسة شائعة، وتلتها عمليات شد الجفون وتجميل الصدر، وكلها تجاوزت عدد عمليات شد الجلد لإزالة التغضّنات[35]. وانتصر القوام الرشيق وفرض بشكل نهائي «أسفل الجسم» ـ وهو مرجعيته النشطة والمتحركة ـ على الوجه الذي طالما كان مسيطراً.

وبالتأكيد لم تتعمم الجراحة التجميلية، إذ أورد تحقيق أجري عام 2002[36] أن 6 في المئة من النساء الفرنسيات لجأن إلى هذه العمليات في حياتهن. ولكنها بالمقابل حركت خيال الذين ليسوا معنيين بها، فزادت الثقة في مطواعية المظهر والتحكم فيه، وهو أمر بقي غير معروف حتئذٍ. واختصت بها مجلة **بلاستيك أي بوتيه** (***Plastique et beauté***) [عمليات التجميل والجمال] التي كانت تطبع حوالي 100000 نسخة. وهذا لا يعني أن التفاوت الاجتماعي قد اختفى: فمعاهد التجميل هي أضخم عدداً بخمس مرات في الأحياء

الغربية من مدينة باريس منها في الأحياء الشرقية المتواضعة (87 معهداً في الدائرة الثامنة من المدينة، و17 في الدائرة الثالثة عشرة)[37]، ذلك أن الموظفين الكوادر يصرفون أكثر بمرتين على العناية بالجسد من العمال والمزارعين. . .[38]. وساهمت الاستثمارات الفعلية لهؤلاء في تغيير ثقافة العناية بالجسم قطعاً.

وكانت النتيجة انتشاراً واسع النطاق في ممارسات التجميل. وغيّرت جماهيريتُه المظاهرَ وحجبت النظر إلى الفروق الاجتماعية: «أصبح من الصعب أن تتعرّف على امرأة بلدية، كما كان الحال في الماضي»[39]. وتوحّد شكل المطالب: فهذه «المرأة الشعبية» تقرأ المجلات المصورة، وتتبرّج، وتشتري المواد التجميلية أسوة بـ 95 في المئة من النساء الفرنسيات[40]، وتعمل «معالجة يومية لوجهها» أسوة بـ 78,7 في المئة من نساء فرنسا[41]، وتختار ماركاتها في المخازن الكبرى أو بين «المئتي مستحضر التي يباع الواحد منها بأقل من 15 يورو»[42]. فصار استعمال المستحضرات «في متناول جميع الرواتب»[43]. وتلاها وقع المظهر، فصارت «الكماليات» أكثر شعبية، ولكن من دون أن تبدو بخسة بإفراط[44].

وانتشرت ممارسات التجميل وتوسعت مراعيةً استراتيجية الأعمار: فصارت فترة ما قبل البلوغ بمثابة فترة البلوغ اليوم، ولجأت صاحباتها إلى الماكياج والجراحة التجميلية، وإلى هفهفة الجسد والتعب عليه. وهذا ما ركز عليه «الدخول المبكّر للفتيان والفتيات في المجتمع الاستهلاكي»[45]. وتكشف الأرقام المسجلة في الولايات المتحدة وحدها لعام 2001 هذا التغير: هناك بين 30 و40 مليوناً من الفتيات واليافعات صرفن ما بين 8 و9 مليارات دولار على مستحضرات التجميل[46].

وازدادت أيضاً ممارسات البالغات. فقالت مجلة **لو نوفيل**

أوبسرفاتور إن هناك «ثورة على العمر»[47]؛ وتكلمت جريدة **لوموند 2** عن «ضراوة العيش»[48]، وعن أن الذين ناهزوا «عمر 50 ـ 70 سنة» يعيشون اليوم «كالأجيال التي سبقتهم نوعاً ما»[49]؛ وتعددت النشاطات من قيادة السيارة، إلى السفر في أثناء الإجازات، إلى العناية بالجسم؛ وبالتأكيد مارست زيادة مدة الحياة دوراً كبيراً في الشعور بالمساواة وبالنجاعة الصحية وبالتجدد البيولوجي. وازدهر في إطار هذه التغيرات أدب «يتصدى للعمر»: فانتشر يقين يقول بأن: النساء الخمسينيات اليوم ما زلن يتمتعن بالجاذبية»[50]، أو يقول ـ بكل بساطة ـ إن «الجمال ليس له عمر»[51]. ونشأ حلم مفاده أن شتى أنواع الإصلاحات ممكنة، وأيضاً التعويضات الهرمونية والمستحضرات «المتلائمة»: فلم يعد يستبعد فرنسي عمره ما بين 50 و75 سنة اللجوءَ إلى الجراحة التجميلية»[52]. وأكثر من ذلك، ارتفعت مبيعات «المواد المقاومة للعمر» من 10 مليون يورو عام 1991 إلى 35 مليون يورو عام 2002[53]؛ وهذه الزيادة لافتة للنظر[54] وتفوق الزيادة التي طرأت على مبيعات المستحضرات بشكل عام.

وهم التخنث

إن مجمل هذه الإجراءات الاستهلاكية والمساواتية أيضاً هي إجراءات معاصرة تمّت بعد الانتصار الحاسم لنجمة ما بعد الحرب، التي أصبحت قدوة تحتذى: فتأكّد المؤنث نهائياً. لقد تغيّر كل شيء منذ سنوات 1960: استحال التفكير في أفق المذكر والمؤنث كما في الماضي. «ففَتَحت المواطنة والحصول على المعارف وضبط الإنجاب ووضع المرأة المتزوجة القانوني والحرية الجنسية، فَتحت ثغرات في القلاع الذكرية، وشكلت انقلابات في العلاقات بين الجنسين»[55]. وفرضت نسوية ثانية نفسَها، متجاوزة المساواة النظرية، ومحبّذة إشكالية الفرد و«الانتعاش الشخصي»[56] وتحقيق الذات.

هذا لا يعني بالتأكيد أن كل سيطرة ذكورية قد زالت، أو انتهت تلك «المقاومة الذكرية»[57] التي تكلم عنها فرانسوا دو سينغلي (François de Singly) أو «ذلك التشبيك الأيديولوجي»[58] الذي تكلمت عنه فرانسواز إيريتييه (Françoise Héritier)، أو «تصرفات الإعاقة تلك»[59] التي تكلم عنها فرانسوا دوبيه (François Dubet)؛ ذلك أن المساواة الفعلية فرضت نفسها، وأن عواقب الاستقلالية النسائية المحتومة أثرت في التصرفات الجماعية. فنشأ ربما لدى «المرأة الفاعلة»[60] «عصر من اللامتوقعات».

ويجب القول بأن انقلاباً في جمالية الأشكال قد حصل، وهو انقلاب في إناسية الجنسين؛ فأعيد النظر في الجمال، وتجددت الأقومة والأعطاف. والأمثلة كثيرة عن نماذج المذكر القديمة التي أصبحت في سنوات 1960 نماذج جديدة للمؤنث الذي أعلن رفضه لكل «تمييز عنصري في الملابس»[61]: لقد أثّر الجينز والقميص الموحد والتيشيرت والقميص الرياضي والملابس البسيطة على «خلط الأوراق في التصورات التي ارتبطت بالتقسيم الاجتماعي والجنسي للثياب»[62]. فتكلمت جريدة لوموند عام 2003 عن «النساء الأمازونات في الألفية الثالثة»[63]؛ ونوّهت مجلة **إيل** (*Elle*) بتلك «الموضة المشتركة»[64]، في الفترة نفسها أيضاً. وبعد سنوات 1960 أعجب الناس بموضوع الخنثى، وفي سنوات 1980 ذهب الأمر بإنيس دو لا فريسانج (Inès de la Fressange) إلى التكلم عن «تبلور المذكر/ المؤنث الأنيق»[65]. واستطاعت توصيفات الجسد الأنثوي أن تزيل الأشكال المفرطة في جنسيتها، إبان الثلث الأخير من القرن، وركّزت على انحسار الخصرين وشدّدت على ضمور الصدر، ونادت خاصةً ـ وهنا بيت القصيد ـ بتطوير التنمية العضلية اللافتة[66]. ففي صورة جين فوندا (Jane Fonda) التي نشرتها مجلة باري ماتش في

12 تشرين الثاني/ نوفمبر 1982 على غلافها أبرزت فوندا قواماً مستدقاً، وعضلات مشدودة ومرئية وابتسامة شبه جامدة. وبرز ذلك أيضاً في الوصف الذي قدمته مجلة **نوفو إف** (*Nouveau F*) عام 1983 عندما ذكرت أن «الساقين طويلتان وأن الكتفين عريضتان، وأن المرأة تتقدم رافعة رأسها وهي تمشي بخطى واسعة فوق الرمل الحار، وأن وجهها وجه امرأة مقتحمة وهادئة الأعصاب»[67].

ويمكننا أن نطبق التفكير نفسه على المذكر الذي اقتُبست بعضُ علائمه من المؤنث: مثلاً الصورة الجانبية «للبيتلز ذوي الجينزات والشعر الطويل وهم بصحبة بنات يلبسن الجينزات وشعرهن نصف طويل»[68]. هذا مع انحسار الصور القديمة التي كانت تُظهر القسوة والسلطوية المطلقة خلال الثلث الأخير من القرن العشرين. وانهارت كذلك علائم الصدور المستعدة للقتال. لقد سَمُقَ الجسد الذكري ورقّ: الأعطاف الانسيابية للممثل والموسيقي كيانو ريفز(*) (Keanu Reeves) كما نراها اليوم في فيلم **ماتريكس** (*Matrix*) الذي أخرجه فلدامار فاديريان (Valdamar Vaderian)، وبشرته «الناعمة» ووجهه الوسيم ومعاركه الراقصة لا تبتعد إطلاقاً عمّا حصل لشريكه لورانس فيشبورن(**) (Laurence Fishburne) الذي تميّز بتسريحته البسيطة ونظاراته المائلة وبثيابه الناعمة والمزمومة[69]. تضاف إلى ذلك رشاقة مشتركة ومتوثبة ومنبسطة، ومنفلتة من عقالها وإيقاعية في آن، وهذا

(*) كيانو تشارلز ريفز (1964): ممثل سينمائي هوليودي، ولد في بيروت من أب أميركي وأم إنجليزية. اشتهر بعد أن مثل دور نيو (Neo) في فيلم **ماتريكس**، وأدت وسامته دوراً في نجاحه كنجم سينمائي. مثّل في أكثر من 40 فيلماً. وبدأ العمل في السينما في سن الحادية والعشرين.

(**) لورانس فيشبورن (1961): ممثل سينمائي أميركي من أصول أفريقية، مثّل دور مورفيوس في فيلم **ماتريكس**، ومثّل في أكثر من 40 فيلماً آخر. [مؤلف الكتاب كتب شريكته ظناً منه أنها ممثلة، فوجب التصويب].

يتعادل جسدياً مع التصرف بالذات. ولم يسبق أن امتزج الغليان والجمالية إلى درجة أنهما حاولا التعبير عن شكل من أشكال «الحرية».

ولكن ربما من الخطأ أن نستنتج بأن الجمال أصبح «موحّد الجنس (unisexe)» وأنه متزامن مع المساواة الجديدة بين الجنسين. ذلك أن تأنيث العضلات وتذكير القوام الناحل لا يمكنهما بالطبع اختزال الشكلين إلى شكل واحد متطابق. فالمساواة تكمن بالأحرى في «الآخرية الحرة»[70]: أي في ذلك «التمايز القائم بين الجنسين والمتجدد دائماً من دون أن يختفي إطلاقاً»[71]. وهذا التمايز منفتح، لأن الذكورة الكونية غير موجودة، «هناك أشكال عديدة من الذكورة، كما أن هناك أشكالاً عديدة من الأنوثة»[72]. فالتغيّر المعاصر الذي طرأ على المظاهر والأجساد يجب ألا نبحث عنه في تقارب الصور بين الجنسين»[73]؛ ينبغي أن نتقصاه في تعامل كلا الجنسين مع الجمال.

الجمال في نظام من المساواة

فعلاً، لقد تغيرت هذه العلاقة رأساً على عقب. فموضوع «الجنس اللطيف» مثلاً قد فقد مبررات وجوده: أي مبررات جمال يكرّس المرأة للجمال فقط، في حين أن الرجل مكرس فقط للعمل. ذلك أن مبدأ المساواة قد غيّر كل شيء. لقد تخلص الجمال الجسدي من التبعية وحدها، كما تخلص من «الأنثى الخالدة» وحدها، فتجاوز مرجعيات ذات حصرية متبادلة: أي السلبية/ النشاط، الخضوع/ الاستقلالية. لقد حصل انزياح يصعب علينا حتى الآن أن نتبيّن مداه كله: فلأن الجمال لم يعد يحدّد أحد الجنسين صار بوسع كل منهما أن يصوره، لا بل أن ينادي به. لقد تحرر من

شبح «القوة» أو «الضعف»، ومن شبح التقييم والامتهان، فأصبح «جمالاً غير محدود»[74]، جمالاً أبرزت دعاية شانيل وجهيه المبتسمين والمشرقين لرجل وامرأة، في ملصقها عام 2003. وانفتح الجمال على مجالات ذكرية مصورة حبّذت الجمالية والعناية بالجسم، وانفتح أيضاً على أدب مختصّ «بالجمال والرفاه بصيغة المذكر»[75]. وفي غضون ذلك، غيّرت مسابقات الجمال العضلي، مسابقات «ملك جمال أوروبا» و«سيد فرنسا»، وذلك لا لإبراز قيمة العضلات المفتولة عند الأبطال، بل بالأحرى للفت النظر إلى «رهافة المظهر والعناية بالجسم وإعلاء شأن الجمال بصيغة المذكر»[76].

في عام 2002 تم انتخاب لاعب كرة القدم دايفد بيكهام (David Beckham) «كأكثر رجال إنجلترا أناقة وجاذبية جنسية»، وراح يمثّل الصورة القصوى لهذه التغييرات، بقامته السامقة وهيئته اللدنة ووجهه المعتنى به، وكلها مع ذلك علامات ترافقت مع خشونة طريقته في اللعب. وقد يمثل بيكهام الذكر الجديد «الميتروجنسي» الذي يوفّق بدقة بين المديني (ميترو) والهوية (الجنسية) غير المسبوقة أو «منزلة بين منزلتين هما (الفحل) والغلام الوسيم المتشبث بمرآته»[77]؛ ووصفت بعض التحقيقات هذا الفحل على أنه تجاوز «معايير الرجولة» التي جذبت إليها 40 في المئة من الشبان ما بين سن العشرين والخامسة والثلاثين[78].

وبالتأكيد نشأ سوق تمثل بشركات: بيوتيرم (Biotherm) وكلارينس (Clarins) ولانكوم (Lancôme) وجان بول غوتييه (Jean-Paul Gaultier) ودو ديكليور (De Decleor) وشيزيدو (Shiseido) وحتى أديداس (Adidas)، وهي شركات نادت بمنتجات جمال «الرجل». وتعزّزت المبيعات: لقد باع جان بول غوتييه في عام 2002 أكثر من 200,000 إصبع لتلميع الشفاه[79]؛ وزادت عام 2002 مبيعات نيفيا بأربع نقاط في سوق العناية بسبب معجون Q10 للرجال؛ وضاعفت شركة

نيكيل (Nickel) أرقام مبيعاتها بسبب مستحضرات الرجال: 5 ملايين يورو عام 2002[80]، أي بزيادة 50 في المئة عن مبيعات 2001[81]. وتخصصت معاهد التجميل أيضاً في جمال الرجال، ونشأت «جراحة تجميلية خاصة بالرجال»[82]. وتسارعت هذه الظاهرة: فلجأ «رجل من أصل خمس سيدات»[83] إلى هذه الجراحة عام 2000، بعد أن كان رجل من أصل 15 امرأة عام 1985. وصار هذا الاستثمار مهماً، حتى وإن انتقلت أرقام مبيعات المستحضرات الذكرية من 10 في المئة إلى 13 في المئة ما بين عام 2000 و2002 من مجمل أرقام مبيعات المستحضرات النسائية[84]، أي أنها مثّلت كميات «محدودة» و«قوة عطالة»[85]، بحسب تشخيص مجلة **كوزميتيكا** (*Cosmetica*) التي أكدت أن هذه الدينامية لا يمكن أن تنتهي. ولكن يجب أن نكرر القول بأن التغيير الحقيقي ارتبط بالإقبال المتنامي على العناية «بالجمال»: ذلك أن الرجال اكتشفوا مقولة الرأسمال الجمالي. فصار من الضروري الاهتمام به والرفع من شأنه[86]. وهذا ما حاولت جريدة **لوموند** اختصاره، بعد أن جمَعت في أحد ملفاتها الحديثة جميع الصور التقليدية المرعيّة، لا بل جميع الصور النمطية لجمال يُسعى إليه ويحظى بالشرعية، فكتبت: «لأن الرجل المتميّز يحرص على هذا القوام المعزّز، صار يتنقل حاملاً ساعة توقيت وعلبة مستحضرات كاملة وأدوات ضرورية جداً في مسابقة المظاهر. ويشهد سوق الجمال بصيغة المذكر ـ وهو سوق تضاعفت مبيعاته خلال سنتين ـ تقديساً حقيقياً للجسد»[87].

من ثقافة المثليين إلى الجمال «المنسرح من عُقَده»؟[88]

في المقابل يستحيل تقدير هذا التغيير من دون ربطه بالتغيير الذي أحدثه وجود المثليين: والمقصود بذلك هو الطريقة الجديدة التي تكلمت عنها مجلة **تيتو** (*Têtu*) [عنيد] عندما قالت: نريد «أن نقدم للعالم أجمع وجوهاً تعبّر عن نمط آخر في الحياة»[89]. وبدأ

باكتساب مجموعة من الحقوق: فمنذ عام 1982 تم الاعتراف في فرنسا بإمكانات الحرية نفسها التي شهدتها العلاقات الجنسية بين الجنسين والعلاقات الجنسية بين المثليين، في حين كان العمر «القانوني»[90] للبلوغ الجنسي 15 سنة بالنسبة إلى العلاقات الأولى، و18 سنة بالنسبة إلى الثانية؛ وخلال سنوات 1980 تم تطبيق البرامج السياسية المتعلقة بإلغاء «كل تمييز مردّه إما الطبيعة وإمّا الأخلاق»[91]. ثم كان المكسب الثقافي: فتعزز وجود المثليين في الحيّز العام إبّان العقود الأخيرة من القرن العشرين واتخذ زخماً غير مسبوق، فتضاعفت مظاهر العلنية من خلال «الاستعراض المثلي» و«الألعاب المثلية» و«الليل المثلي»، ومن خلال مجلات المثليين و«التصريحات المكشوفة» للمشاهير الذين تدريجياً جعلوا العلاقات المثلية أمراً عادياً، شأنها شأن العلاقات الأخرى[92]. وهذا لا يعني أن جميع أشكال التمييز قد استبعدت، ولكن «الحق في الاختلاف»[93] قد انتصر، فأصبح المثلي إنساناً عادياً في تصرفاته وفي التحقيقات الصحفية التي تتناول وضع المثليين[94]: فإذا به «الجار المحاذي، وإذا به الرجل أو المرأة في الشارع»[95]. وفعلاً تغيّرت الكلمات: وكلمة «تسامح»[96] أظهرت ذلك، وأصبحت تدريجياً مغالطة تاريخية بالنسبة إلى علاقة مثلية اعتبرت «طريفة» أو «عادية» ورفضت الاستنكار الشائن القائل «فقط بالتساهل»[97].

وذكر ذلك مؤشرٌ على هذه التغيرات، فأطلقت مجلة بريفيرانس (*Préférences*) [تفضيلات] التي صدرت عام 2004 وتوجهت لجمهور «مثليي المدن والمثليين الآخرين»[98]، مع تنويع في ملامح قرائها، وقدّمت صوراً اعتبرت تقليدياً بأنها صور مثلية كصور من الممكن بعد ذلك ألا تكون كذا: نتف الشعر، وتنعيم البشرة، وذبول الوضعيات، والجسد الذكري «الموهوب كأرض بكر بدأت تُستكشف

الآن»[99]. وانضافت إليه وتواشجت معه صور الأجساد المكوّرة التي ربّت عضلاتها من طريق رفع الأثقال والأجهزة الرياضية فتضخمت كثيراً، مما «دفع بمصمم الأزياء لاكوست (Lacoste) إلى ابتكار قمصان تتناسب مع أشكال الزنود»[100]. وانفتح طيف الجمال الذكري على كمال الأجسام وانتقل إلى «الملاك الأشقر»[101]، وأوصى «بضرورة تجاوز الجنسين ورفض التنميط»[102]، وجدّد متخيّل القوام والتقاطيع. وسهّلت الثقافة المثلية لعبة المرجعيات هذه: يُسْر في الأشكال، تنوع في الحركات والأعطاف، حتى إذا لم تتحول «الثقافة برمتها» إلى ثقافة «مثلية»[103].

ويجب القول إن كل هذه التغييرات قد ترافقت مع الدمقرطة التي نادت بمزيد من المساواة في المرجعيات والتصرفات. وترافقت أيضاً مع الإقبال على الاستهلاك: فازدادت الأشياء والمقتنيات، وظهرت شعائر ارتبطت بالاستخدامات والأجواء والأدوات. فانهارت نهائياً الحواجز القديمة التي وقفت في وجه التجميل، وأعني بها الحواجز الناشئة عن الانتماءات الاجتماعية والأعمار والجنسين والمواد وأشكال الانتشار، لا بل المتخيلات التي حوّلت الجمال اليوم إلى واجب حتمي ومنتشر، وإلى طموح مازال شديد التفتت. وأفضى ذلك إلى البلاغة التي يفترض فيها أن تطير «بكل» قارئ: «فالمرأة التي تستخدم مستحضرات روك (Roc) هي أيضاً أنتَ»[104]. وأفضى ذلك أيضاً إلى الافتنان بتجاوز الطبيعة تجاوزاً نهائياً، إذ لم يعد الجمال معطىً عادياً فحسب، بل أصبح انشغالاً، ولم يعد قدراً فحسب، بل أصبح مشروعاً وتجلياً يفترض فيه الانتشار والتجدد: «ها قد وصلنا إلى الشوط الأخير في الجمال، وهذا لا يعني أن تاريخه اكتمل، بل يعني أن جميع العراقيل التي حالت دون انتشاره قد انهارت»[105].

الفصل الرابع

الجمال المعاصر جمال «محنة»

يجب أن نُنعم النظر في هذه التشعبات. إن الانفجار المفاجئ الذي شهده التجميل وتنوعه وانتشاره لا يمكن - والحق يقال - أن يفسّر بالممارسات الاستهلاكية وحدها، ولا حتى بمتخيل المساواة وحده. وذلك لأن تغيراً في العمق نفسه صاحبهما، ولأن قطيعة تتعلق بالهوية قد طرأت: فظهر استثمار خاص للصورة الفردية ولمعناها. وأكثر من أي وقت مضى تقتصر هذه الهوية اليوم على الفرد نفسه، وعلى حضوره وجسده، فلم يعد «المجتمع الأسمى»[1] يقول للفرد ماذا عليه أن يكون؛ ولم تعد المؤسسات تتحكّم بالمظهر والقوام، كما فعلت المهن ذلك طويلاً، وكذلك المناطق الجغرافية والمجموعات [الدينية والاجتماعية][2]. فتلاشت الكتب القديمة التي تكلمت عن الملابس والتي فيها صُنّفت المدن والنقابات والمهن[3]. فالفرد وحده هو المسؤول اليوم عن أشكال تواجده وعن «صوره». إنه يمثل «شكله»[4]، كما قال ألان إيهرانبيرغ (Alain Ehranberg)، لا بل يمثله حصرياً، ويتماهى دائماً أكثر مع ما يُبرزه جسدياً إلى حدّ ما، ومع ما يقوله. ومن هنا نشأ رهان «الإبراز» بأقصى صوره: وأعني بذلك الطموح المتنامي في الترويج لما يمكن أن يشاهَد،

وأعني به أيضاً العمل على الجمال كاستكمال للفرد.

ونشأ عصر تلاقى فيه الشعور بالتمكن من السيطرة على المظهر والشعور بالقدرة على تحويله إلى إشارة تسِمُ الفرد بفرديته. فنشأ أخيراً شكل جديد من أشكال النزاعات، وظهرت عقبة حسمت أحياناً الجانبين التقليديين للجمال: الجانب الفردي بامتياز، والجانب الجماعي في أرفع مراتبه.

في قلب الهوية

يجب التوقف عند انتصار «الفرد المفرط في عصريته»، الفرد الذي وصفته مجموعة من التحليلات المعاصرة، «الفرد المتضخم»[5]، الفرد الذي «لم يعد يجد أي معنى ليأخذ مكانه بحسب وجهة نظر المجموعة»[6]، الفرد الذي حوّله المجتمع فجأة إلى مركز جديد للـ «تماسك»[7]، وشدّد على شعوره بإعطاء الأولوية لنفسه قبل أيّ إحالة إلى المجتمع.

هل لهذه الصورة أصل تاريخي وجمالي؟ هذا أمر لا شك فيه: ذلك أن انطلاق مجتمع يركّز على الخدمات، وأن انتشار الاستهلاك، وأن انتماء الفرد لـ «دوائر» تزداد تبايناً في الحياة الاجتماعية[8]، كل هذا قد شحذ الاستقلالية الاجتماعية الظاهرة و«غيّر مكانها»، في حين أن الحوافز والأسواق قد تسارعت. وفرضت شخصية المظهر الشديدة نفسَها كظاهرة جماهيرية تدعو إلى مبدأ فوري للتقييم.

وأصبح هذا اليقين ملموساً جداً، لاسيّما وأن الماورائيات و«الرسالات الكبرى» قد سقطت: فضاعت الموثوقية بـ «المرويّة الكبرى»[9]، التي تكلم عنها جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، «حتى ولو كانت مروية التحرّر الجماعي، وانتهت الطوباويات، كما انتهت الواقعية التي حكمت علينا بأن نعيش في

العالم الذي نحن فيه»[10]، كما قال فرانسوا فوريه (F. Furet). وفي هذا اليقين تكثّف الوعي بالجسد، بعد أن سقطت أشكال التسامي السياسي والأخلاقي والديني التي فُرضت تدريجياً كحقيقة قصوى: فوجب على المرء أن يختبر نفسه بشكل أفضل، وأن يكتشف المخفي، وأن ينمّي من دون نهاية سجل المحسوسات. فتحولت تجربة التسامي القديمة نحو الحميمي ونحو فضاءات الجسد.

ونشأت عن ذلك الرواية المشخصَنة بامتياز والتي كانت إبّان سنوات 1960 تسدي نصائح جمالية تقول: إن الجسد يعبّر عن الشخص على أحسن وجه. وتبرعت المجلات المصورة والكتب في عقد الستينيات بأن «ترشدك في البحث عن شخصيتك»[11] وبأن «تجد الإبداع الذي يحتفي بشخصيتك»[12]. فازداد الطابع الحميمي للمواد وللمستحضرات: الماكياج الذي صنّعه جان بيار فلوريمون (Jean-Pierre Fleurimon) «يكشف النقاب عن الشخصية[13] الحقيقية لوجهكِ»[14]، وحاملة الثديين التي صنّعها بيرليه (Berlet) «تؤكد شخصيتكِ»[15]. وتبدّلت التعريفات: «فالجمال هو ما ينبعث من الإنسان، هو شخصيته، هو حركاته وطريقته في الوجود»[16].

وهذا التشخيص الأعظمي لم يؤدِ فقط إلى التفتت الظاهري لنقاط العلاّم الجمالية، بل أدى أيضاً إلى قوة جديدة تُشلح على مؤشرات الجسد: «أي يجب على المرء أن يعثر على شيء من قيمته الأصلية، انطلاقاً من مظهره»[17].

الإيمان «بأغوار» الجسد

يقال إن انتشار الخيارات قد تعمّم: «فلكل امرأة أسلوبها»، و«لكل امرأة ماكياجها» و«لكل امرأة طريقتها في تصفيف شعرها»، و«لكل امرأة ألوانها»، مثل ما ورد في عناوين «الكتب العملية

الصغيرة التي نشرتها دار هاشيت»[18] في سنوات 1990، كما لو كان باستطاعة «كل امرأة» أن تقرر مظهرها تماماً. ذلك أن الخصوصية تجسدت كواجب حتمي. فالجراحة التجميلية نفسها، أي عملية «التصحيح» التي أصبحت ممارسة جماهيرية، أشادت أكثر من أيّ ممارسة أخرى بهذا المسعى إلى التميّز: «يجب على التقنية أن تكون خاصة بكل حالة»[19]. ينبغي على الجراح أن يقرر ويختار ويتجاوز المعضلة المتكررة التالية: كيف يسعه أن يطمس أسارير وجه يستطيع ثراؤه التعبيري أن يتجاوزها؟ كيف يسعه أن يرسم بالمبضع شخصاً فريداً؟ تعمّق موريس ميمون (Maurice Mimoun) في هذه الصعوبة واعترف أنه «جرّاح الأشياء اللاملموسة»[20]، وأنه يراوح بتردد بين حدسه وتوقعات زبونه: «التطبيع مستحيل لأن مقاسات الوجه ومقاسات الجمال هي عملية غير مجدية، لحسن الحظ»[21]. وهكذا فإن عملية التذويت القديمة تصل إلى مآلها: فيستسلم الجرّاح إلى الابتكار، ويرسم التقاطيع التي، عندما تُستكمل، يُفترض فيها أن تكون دائماً مختلفة، ودائماً مشخصنة.

وفعل الجرّاح أكثر من ذلك. قال إنه وضع نفسه في خدمة الزبونة، ليستمع إلى حديثها ويتماشى مع رغبتها، ذلك «أن التخييل الجواني الذي يراود أحلام كل إنسان، يتناسب مع الصور المثالية التي يريد صوغها»[22]. وعندئذٍ قد يتواجد الجمال في القسمات المنشودة شخصياً: فهذا التأثير الجمالي قد ينجم عن الحلم الحميمي وعن اليسر المفترض. فالمآل الذي نشرت مجلات الثلث الأخير من القرن خطوطه العريضة يقول: «إن الجسد الذي تحلمين به هو حتماً جسدك»[23]. يكون هذا الظاهر أكثر «كمالاً» إذا تماثل مع ما يبتغيه منه صاحبه: لأنه مبني على التماسك الداخلي وعلى إحلال السلام بين الذات والذات. وقد يحتفي المشروع بمبدأ التماسك الذي يتمثّل «الجمال» في «جسد يتكلم، جسد يعبّر بلغة هي لغته، أي لغة رغبته

الخاصة به»[24]. يجب البحث عن هذه الحقيقة الداخلية التي يبحث عنها المسار الجمالي: خلق جسد يجسّد جانب الذات الأكثر عمقاً، والاهتمام به بغية الاهتمام الأفضل بالذات.

هذه الرؤية التي نشرتها المجلات المصوّرة تدريجياً وكتب «الحياة الفضلى»[25]، ومصنفات الجمال[26]، تقترح صيغة يمثل فيها الجسد دوراً جديداً: دور «الشريك»[27] الذي يجب علينا تهدئته، والحضور الذي ينبغي علينا أن نجعله ينعم بالصفاء لنخلق تناغماً بينه وبين الموضوع، والبديل الذي يسيطر بالتأكيد على أقاليم من الذات أكثر هروباً، إنْ لم نقل أكثر تخفياً. وبذلك نكاد نجعل من هذا الجسد مؤسسة شبه نفسية: أي أنه يمثّل الوهاد الدامسة والعوالم المنفلتة التي يجب إخماد توترها كي نتمكن من «الهناء» والوجود. بمعنى آخر، يستطيع الجسد «أن يتكلم»[28]. وهذا يخلق تلك التوافقات الوعرة والمصطنعة التي نجدها أحياناً في العديد من البديهيات: قد تكشف البشرة «حالاتنا النفسية»[29]، «أوجاع الجسد أو أنواع تصلبه» قد تفضي «بأسرارنا»[30]، «الوزن الزائد» قد يعبّر عن «انقباضنا النفسي»[31]، في حين أن توتراتنا قد «تنحفر طويلاً في نُسُج بدننا فتسمم حياتنا»[32]. ولا يبقى أمامنا إلا مخرج وحيد: أن نفهمها بشكل جيد كي نتمكن من تجاوزها بشكل جيد، أن نؤكد انتعاشنا وحريتنا، أن نحسن تفسير «رسائل جسدنا» كي نزيّن ونتجاوز «الحالة السيئة»[33] من طريق الإفصاح عنها. وهذا يجرّ نتائج مرئية واضحة وناجمة عن تلك «المصالحة» المنشودة: فتهدأ التصرفات المتوترة، وتصبح التحركات «مباشرة» أكثر، وتنتظم مقاومة كل تصلب، وتُرفَض بخاصة أنواع الرياضة القديمة التي شاعت في بداية القرن العشرين والتي كانت تركز على نفخ الصدور وقذف الحقوين بشدة إلى الأمام[34].

بالتأكيد يتسم هذا المشروع بالتعميم والكاريكاتورية، ولكنه مشروع قابل للنشر والإدراك السهل؛ إذ يضفي جوهراً واضح المعالم على الفضاء الجواني، الذي يعمقه في مجتمعاتنا علم النفس. ويعطي حجماً محسوساً للجوانية، فيبرر وجود جمالية تنادي بالتمامية والانعتاق، ويجعل الانفراج مبدأ شبه مرئي للاكتمال. وهكذا قد يحوّل المسار الهائل الناجم عن التذويت، يحوّل جذرياً النموذجَ الخارجي القديم والمسلَّم به للجمال الحديث[35] الأول إلى نموذج داخلي مُفَرْدن.

جمالية الرفاه

تقوم إحدى نتائج هذه الحساسية تجاه التوقعات الشخصية على إلغاء الإرادوية القديمة: لن نفرض من بعد، بل نساعد، لن نُجبِر من بعد، بل نشجّع. وهذه بديهية مُقْنعة: فالجسد المهدّأ كثيراً يرفض تدريجياً أن يعامل بشكل سيىء. وقلبت المجلات المصورة المعاصرة ما عُدّ في الماضي تعنتاً وتصلباً، فحوّلت العبارات والشعارات: «يجب أن تحبّ جسدك»[36]، «يجب أن تهدّئ توتراتك»[37]، «يجب أن تعيد الصلة بحساسيتك»[38]. وهذا ما أكدته أيضاً شركات الإعلان التي واءمت إعلاناتها مع انتصار الجسد المذوَّت كلياً: «أن تكون جميلاً، أن تكوني جميلة، هذا لم يعد يعني التشابه بينك وبين شيء أو شخص، وإنما يعني أنكِ تشعر(ين) بجسدك على أحسن وجه، وأنكِ تجد(ين) المستحضرات التي تناسب شخصيتك وتتلاءم معها»[39]، لا بل اعتُبر «إعطاء الأولوية للرفاه»[40] أوّلَ عامل في سوق الجمال. وتقول الكتب ذلك على طريقتها أيضاً، وتطابق بين «الشكل الأمثل» و«طريقة الانسجام مع جسدنا والشعور بأننا سعداء فيه»[41].

والنتيجة الكبرى هي أن الرفاه أصبح مبدأ للتجميل؛ أوصت شركة لانكوم عام 1975 قائلة: «دلّلي جسدك»[42]؛ وأضافت شركة سوتيس (Sothys) عام 1980 قائلة: «يجب أن تصلي إلى الشعور بالسكينة الجوانية وبالرفاه»[43]؛ وشددت شركة غارنييه نبرتها عام 2003 فقالت: «وداعاً للبشرات الجافة، أهلاً وسهلاً بالمداعبات»[44]. وصارت «المراهم المطرّية»[45]، و«الشفاه المدلّلة»[46] و«البشرات الحليبية»[47] الأمل المنشود؛ لأنها تزرع البهجة في غمرة الحركات، أسوة بما تفعله أشكال أخرى من العناية نادت بـ: «الصحة البهيجة»، و«العناية الحبورية»، و«الحِمْية السعيدة»، و«المستحضرات النباتية السارة»، و«الريجيم الهنيء». وصارت حماية الجسد من أهم المشاريع: فالماكياج مثلاً يحسّن المظهر جداً ويعزز أيضاً الحدود الطبيعية للذات، ويدافع عن المرأة، ويحميها من شتى الاعتداءات، ويقصي كل ما يستطيع أن يتلف «البشرة»[48]. وأصبحت المراهم كـ «الجواهر»[49] وكـ «تروس تقي البشرة»[50]، وكـ «تروس حيوية»[51] وكـ «واقيات من الصدمات»[52]، وكـ «وسيلة لمقاومة تأثيرات الانقباض النفسي والتلوث»[53]؛ ويراد بهذه الأمور كلها أن تحمي المشهد الإخراجي، وأن تحبّذ انتعاش الذات. وللمرة الأولى توحّدت الصورة الخارجية والمفعول الجواني، وتَوَحدَ المستحضرُ والعناية، فازدادت نفاسة الاهتمام، لاسيّما وأنه «يُشعركِ بأنك أحسن حالاً»[54].

ويتجلى «المثال الأعلى» بطريقة مختلفة: لقد ولّى اللجوء إلى الحجة السلطوية وإلى الجدل العمودي الذي لا يناقش، وحدث إصرار على الخيارات الفردية وعلى تحقيق الذات. لقد ولّت جدية التلاميذ في عملهم [المدرسي] وحلّت محلها ابتسامة المحتفلين في العطل الصيفية[55]. لم يعد النظام إلزامياً: وصار الاقتناع ينبع من الداخل، ويختلف من شخص إلى آخر، بل تستطيع الشخصيات «المثالية» و«نجمات السينما» والعارضات اللواتي أصبحن نماذج

بشرية تماميّة أن يُغيّرن نبرتهنّ: صرن يروين سِيَرهنّ الخاصة. ولم تعد «النجمة» تسدي النصائح كما كانت تفعل في سنوات 1930. لم تعد تلقي الأوامر، صارت تتحدث عن ذاتها وتتكلم عن أشيائها المفضلة وعن متعها. عام 2003 عملت مجلة **فوتر بوتيه** مقابلة مع إستيل لا فيبور (Estelle la Fébure) التي مرت مرور الكرام على المستحضرات التي تستعملها وامتدحت الفتاة التي تعمل لها الماكياج لأن هذه الفتاة جعلتها تبرز «كَحالةٍ» خاصة بعد أن أدركت تميزها: «لقد فهمت فعلاً ما أحبه، مع أنني أعرف نفسي تمام المعرفة»[56]. أما ماتيلد سينييه (Mathilde Seigner) فقد «أفرغت كل ما في حقيبتها اليدوية»[57]، كما ذكرت مجلة **فوتر بوتيه** لتعدد أسماء المستحضرات التي تحتويها وليس «لتفرضها».

وقلَّ الثبات الظاهري في هذه النماذج، وقل أيضاً الثبات المستدام. ولاحظت مجلة **كيستيون دو فام** (*Questions de femmes*) [مسائل نسائية] عام 2003 أن «النجمات يغيّرن مظهرهن كما يغيّرن قمصانهن»[58]. فباميلا أندرسون (Pamela Anderson) تغير حجم ثدييها بحسب الأفلام التي تمثل فيها، وإليزابث هارلي (Elisabeth Hurley) تغيّر من اكتناز شفتيها للسبب ذاته[59]. إنهن يتبدلن؛ ويُعِدن صياغةَ قوامهن، ويغيّرن أحياناً بشكل كامل من حركاتهن اليومية، لا بل يغيّرن تعبيراتهن الحميمية. وهذا ما يفعله أيضاً الجمهور الذي يشاهدهن، إذ يصرّ كلاهما على إرادة القطيعة وعلى «المظهر الجديد»[60]، وعلى المفاجآت الكبرى التي تعتور أشكال الاستدامة: «أدركتُ أنني أستطيع أن أكون نفسي وأن أكون مختلفة في آن»[61]. هذا دوار يصيب الفرد المعاصر الذي يحسّ ـ أكثر من أي وقت مضى ـ بأشكال التراجع والتحفيز؛ وهذا يدلّ بجلاء على تمكن المرء من التحكم بالذات[62].

النماذج الأنثوية والذكرية في التلفزيون، نماذج «تلفزيون الواقع» بخاصة، مع تعاقب البشر العاديين الذين تلتقطهم الكاميرا وهم يزاولون حياتهم اليومية، تستطيع أن تفرض نفسها كنماذج لافتة. فبرنامج **قصة عِلّية**(*) *(Loft Story)* هو برنامج منوعات يهتم بالأقوال والأفعال والتصرفات والهندام. ونماذجه البشرية تركّز على أنماط معينة، «فتتجمّع» وتتفرّق وتخلق «طرقاً متباينة في التصرفات»[63]، وتبرّر أنواعاً من السلوك والهوية. ويخلق هذا البرنامج علاقات ألفة، ويساعد المشاهِدَ على البحث مع الآخرين ـ وهو منهم ـ عن نقاط علّام يبدو أن المؤسسات لم تعد تشعر بضرورة فرضها عليه: «أشاهد ما يفعله هذا الفرد في هذا الموقف المعيّن، وأتساءل كيف يمكنني أن أتصرف لو كنت مكانه»[64]. وأصبح هذا الخيار مبدأ ضرورياً أكثر منه التزاماً مدروساً بدقة.

وتُشابهها الترتيباتُ الخاصة بالجمالية: تتفتت المظاهر وتتشتت إلى أقصى حد ـ إن لم نقل إلى الحد المثير للسخرية ـ وإلى الحد الذي فيه يخلق برنامج **سي مون شوا** *(C'est mon choix)* [هذا هو اختياري] معارضةً بين «أنصار المتعة البدناء والفخورين بمتعهم وبين المحملقين في شاشات التلفزيون لمشاهدة أبطال الرياضة المفتولي العضلات»[65]. وهذا ما يؤكد التوافق الاجتماعي حول التذويت الإلزامي. أما أفراد الفرق الرياضية المتأهلة فيعطون انطباعاً على شاشة التلفزيون بأنهم بدأوا «يشعرون بوجودهم أكثر، وبأن حياتهم أصبحت

(*) هو برنامج بدأ التلفزيون الفرنسي بثه عام 2001، على قناة M6، وله جمهور نسائي كبير. وبعامة يتابع أقوال وتصرفات 13 عازباً وعازبة يعيشون في ملحق (علّية)، ولا يخرجون منه. وجميع غرف هذا الملحق مزودة بكاميرات تصور جمهورها هذا 24 ساعة على 24.

أكثف»[66]، وهو شعور يمنحهم شرعية وفرادة في آن.

وبصورة مخاتلة مع ذلك، يذكّر تلفزيون الواقع ـ شأنه شأن وسائل الإعلام المعاصرة ـ بوجود مظاهر موحَّدة ومعايير مقاومة جداً لتفتت الخيارات: أي جميع تلك المؤشرات التي يلتقي فيها الهندام الموحّد وخفة الحركة وتناسب الوزن. وقوام الفائزين في برنامج Loft Story يُثبت ذلك، ومنها قوام لوانا (Loana) ـ كمثال أول ظهر عام 2001 ـ التي أبرزت شقارها وضمورها المتثني. ويُظهِر التأثير الدعائي ذلك أيضاً، وصولاً إلى الشخصيات الافتراضية المصمّمة انطلاقاً من شخصيات الفائزين. ومثلاً نرى لوانا كروفت ـ وهي مغنية لها تسجيلات رقمية مستوحاة من لوانا الأولى- بمقاسات دقيقة جداً: الطول 1,68 م، الوزن 48 كغ، محيط الصدر والخصر والوركين 90 سم، 58 سم، 88 سم؛ ويلاحَظ أن النحافة ازدادت باختزال المعادلة بين الطول والوزن، وأن القوام ارتسم بالتباين الواضح بين الوركين والخصر والصدر[67]. ويقال إن لوانا كروفت تعبّر بقوة عن القوام اليوم: الساقان طويلتان، الحوض لافت، القامة رهيفة، الرشاقة قائمة على الأرقام والمعاينات. وازداد الفرق أيضاً بالنسبة إلى محيط الخصر والوزن، مقارنة بأرقام السنوات المجنونة:

	مجلة فوتر بوتيه (1933)	لوانا كروفت (2001)
الوزن	60 كلغ	48 كلغ
محيط الصدر	88 سم	90 سم
محيط الخصر	70 سم	58 سم
الأوراك	90 سم	88 سم

القامة المثالية لمرأة طولها 1,68م، عامي 1933، 2001[68].

لقد قيل كل شيء حول هذا النحول المعاصر وحول صرامته

وانتشاره الواسع جداً[69]. ما يهمنا هنا ليس فرضه وليس صرامة تطبيقه، وإنما بالأحرى المخيال والمعنى اللذان ارتبطا به: أي خطوط القوام هذه التي هي بمثابة رهان على النجاح، وهذا الاطمئنان على الأناقة والحركة. وتعود الكلمات متماثلة: «إنها امرأة ناحلة، حيوية، مليئة بالنشاط»[70]، أو لها «مشية رشيقة، وقامة ممشوقة»[71]، أو «لها قامة فارعة ومصقولة وتبعث برسائل حيوية»[72]. وعام 2004 أطلقت مجلة **بيبا** (*Biba*) العنوان المضحك التالي: «نحول خاص، وزن متناقص، مزاج رائق»[73]، أو العنوان التالي: «ألف سؤال وسؤال حول المرأة وجسدها»، وتطرّق لموضوع «الجمال» انطلاقاً من موضوع السيللوليت الذي يقيم معارضة دائمةً بين «النحول الذي يعيد الشباب» وبين «الكيلوغرامات المربكة»[74]. وتحوّل الجمال الديكوري إلى جمال نشاطي: ليس المهم هو القوام وإنما القوة الكامنة في القسمات، وذلك التحفز الديناميكي الذي يؤكد أولاً التغير الذي طرأ على المؤنث والذي رفع من شأن الحافز المهني[75] والعملياتية، والذي أبرز إلى ما لا نهاية الرهانات البصرية على الاستقلالية والرشاقة. وهكذا استكمل «الجمال/ النحافة» انصهارَ الجمالية الجسدية والحركات اليومية: أي ما بشّر به الجمال الكلاسيكي عندما نوّه بالانسجام بين الداخل والخارج[76]، وما حدده الجمال الرومانسي عندما تكلم عن حضورٍ آخر للجسد ولاختلاجاته المرئية التي تنمّ عنها حواشي الثياب[77]، وما أطلقته موضة الغلاميات ـ بشكل ملموس ونهائي ـ مع الإيحاءات الخاصة بالمكان والهواء الطلق والتسلية والإلغاء النهائي للاستدارات التي حركت الرشاقة في فترة السنوات المجنونة[78]، وأخيراً ما أثاره التفجر الموسيقي اليوم والرقص وحضور الإيقاع، من تغيير نهائي في المرجعيات والحيوية.

•

هذا يعني أننا لا نستطيع أن نفهم معنى النحافة الحالية من دون

الرجوع إلى عالم الحركات والإيقاعات والأصوات التي تعجّ بها الثقافة المعاصرة، ومن دون العودة إلى السجل المزدوج الذي يوفق بين الشبقية والوظيفية: لأن الأجساد الأكثر إحساساً هي الأجساد الأكثر نشاطاً. هذه الظاهرة منتشرة وقلما حظيت بالتعليقات، مع أنها ظاهرة ضخمة ولها حضور واسع على الشاشات والكليبات والصناعة المشهدية(*) (Show-biz) والمَشاهِد شبه المنزلية في تلفزيون الواقع الذي حرّكته ثقافة شبابية أحلّت الموسيقى في «عالم مأهول»[79]. ويجب متابعة تطورها: بدءاً بالخطى الزالقة لبريجيت باردو في فيلم **وخلق الله المرأة**، ومروراً بالانتشاء الجامح في موسيقى المامبو الكوبية التي كان يؤديها كارلوس فالديس[80] (Carlos Valdes)، وبالتثنيات العاصفة لماريلين مونرو التي دثرت جسدها الصارخ بفستان مقصب بالذهب في فيلم **الرجال يحبون النساء الشقراوات**[81]، وبالتفجر الفتي لبطلة شركة نارتا (Narta) للعطور، كما أطلقتها دعاية سنوات 1980، وهي شقراء فارعة مشت بخطى حثيثة متثنية فوق مائدة لتبرز مفاتنها للجميع ولتعبّر بلغة بسيطة عن فضائل مزيل للتعرّق اسمه «نارتا». وكثرت الرقصات الفردية والمستقلة الدالة على تجسيد الحركة التي تتجاوز التوقعات والتي تهدف إلى تسجيل فوري لسمات الجسد الكثيفة: وفيها تقبّل أكبر للشبقية واعتبار أكبر لضبط النفس وللحركة في آن.

إن فن خلق المكان لا ينفصل عندئذٍ عن الجمال، شأنه شأن المكان الذي يوصي تخوم الذات بالحيوية: وهذه الطريقة هي التي

(*) ظهرت هذه الكلمة عام 1930، وازداد حضورها من ثم في وسائل الإعلام والأدب. ويُعنى بها كل ما يتعلق بالصناعة المشهدية في المسرح والسينما والموسيقى والتلفزيون والباليه المعاصرة والسيرك. وارتبطت هذه الصناعة بنجوم الفن والجمهور. ومن أهم مراكزها لابدّ من ذكر هوليود وكان وبرودواي وبوليود.

نُسبت إلى مارلين مونرو مثلاً التي «كانت تفتح المكان أكثر من أن تشغله»[82]، شأنه أيضاً شأن تلك الكلمات التي تتكرر كل سنة في مشاهد عروض الأزياء التي تصدح فيها الموسيقى الإيقاعية وتتبختر فيها العارضات بخطى حيوية ومصمّمة: فعام 2002 اتسمت مجموعة فالنتينو «بخطوات راقصة حقيقية»[83]، فقالت عنه جريدة **لوموند** عام 2003: «الإيقاع حاضر ويتجلى في هفهفة الساتان»[84]، وعام 2004 قالت: «الإيقاع حاضر في هفهفة الحرير»[85].

اختيار كل شيء

يجب القول إن فتنة الخيار كانت على درجة عالية من القوة بحيث فرضت نفسها عندما تبيّن أن المعيار حثيثٌ وجماعي جداً. وهذا ما يعطي الثقافة الجمالية اليوم صبغة مبتكرة.

صحيح أن النحافة أصبحت ضرورة صارمة ومعممة، ولكن مبدأ الفردية والشخصية بقي قائماً. وتضاعفت إلى ما لا نهاية أجهزة التنحيف[86]، وانتقلت من البساطة إلى التعقيد؛ وتضاعفت أيضاً التقنيات التي تزيل التهابات النسيج الخلوي وتشفط الشحوم وتذوّبها[87]. وتهدف هذه التقنيات جميعها إلى الإعداد لقوام مغزلي الشكل. وتستدعى الشخصية والتكتيك الفردي مرة أخرى إلى أن تأخذ دورها في عمليات إنقاص الوزن. وأكدت مجلة **ماري كلير** أن: «الحمية يجب أن تكون شخصية[88] (perso) وأن تتناسب مع أسلوب حياتكِ وتكوين جسمك»[89]؛ وأضافت مجلة **ماري فرانس** أنه «لا توجد إلا حالات فردية»[90]؛ وهذا أيضاً ما أكدته مجلة **فوتر بوتيه** في عددها الخاص بالتنحيف الصادر في آذار 2004. وختمت **ماري فرانس** حديثها عام 2004 عندما قالت: «لمّا تعاملين جسدكِ بحنان ولمّا تتمكنين من الإصغاء له تستطيعين عندئذٍ أن تنحفي بطريقة

مختلفة»[91]. عندئذٍ تفرض العارضة نفسها كمعطى سهل المنال وكأمل يمكن أن يتحقق للجميع: يكفي أن تتعرفي على جسدك وأن تحصلي على المعلومات الصحيحة وأن تختبري نفسك. لا شك في أن نموذج العارضة هو نموذج جماعي، ولكن الخيار الشخصي يبقى مرناً، والمهارات شخصية، والانتقاءات مضبوطة.

ويرهّف قاموس **لاروس للصحة النسائية** ترهيفاً دقيقاً للغاية هذا الشعور بالسيطرة على النفس وبالتذويت، فيحدد «مسألة الوزن الجسدي» على أنها «مقولة شخصية وذاتية بالتالي. فالوزن المثالي أو الوزن الرشيق هو وزن تشعرين بفضله بأنك رائقة المزاج ومنسجمة مع جسدك»[92]. وهنا يوجد اهتمام نفسي يحتل فيه التصالح مع الجسد «العميق الغور» مكان الصدارة: «إن بطنك لا يحب الانفعالات. وهو حسّاس بإفراط، وينتفخ لأدنى انقباض نفسي»[93]. جسدنا «يحمل ربما عبء متطلباتنا»[94]؛ يكفي أن نزيل توتراته وأن «نجده من جديد»[95] حتى «تتخفف» هذه المتطلبات.

عندئذٍ يصبح الوزن الزائد عائقاً نستطيع تجاوزه، ونزيله بردود أفعالنا الشخصية دائماً، والملائمة دائماً: فننتقل من التقنية إلى علم النفس، ومن استخدام الأدوات إلى الإصغاء إلى الذات. وأوضح جان كريستوف روفان (Jean-Christophe Rufin) في كتابه **غلوباليا** (*Globalia*)، هذه المقولة، بشكل لافت، عندما تكلم عن عالم كان من المفترض أن يسبق عالمنا بضعة عقود من الزمن. إن البدناء في ديمقراطية المستقبل هذه أصبحوا بدناء لأنهم أرادوا ذلك فعلاً. تصرفهم هذا تم عمداً: «يُعترَف هنا بأن البدانة هي خيار حياتي وحرية أساسية»[96]. وكذلك الأمر بالنسبة إلى التصرف الخاص بالنحافة. فكل شخص مسؤول عن حالته الجسدية، لا بل عن جماله؛ وفي هذا تلميح شفاف إلى توقعات مجتمعنا: إن التراجع

المتعلق بالمؤسسات يقوّي التزامنا «بأننا أسياد حياتنا ومسؤولون عنها»[97]، وبأننا نأخذ على عاتقنا مظهرنا أيضاً ونهتم بأدق تفاصيله واستداراته. ونحصل على النتيجة إذا اتبعنا طرقاً شتى وناجعة في آن.

المقاييس الجمالية واختبارات الذات

المقياس مقاوِم، ويقتضي العملَ أكثر من الاستسلام للملل؛ فهو التزام أكثر مما هو تسيّب: التنحيف «اختبار»، شأنه شأن جميع «الاختبارات» والقوانين الاجتماعية. وهذا يتعارض مع إغراءات البلاغة الدعائية، كما يتعارض مع صورة فرد «انعزالي» يفبرك قوانينه وأشكاله. مازالت الحِمْية «صعبة» على 77 في المئة من النساء، و«صعبة جداً» على 35 في المئة، وهي «كفاح مستمر»[98] بالنسبة إلى أكثر من نصفهن. إن التعهد «بإنقاص الوزن ما بين 8 و15 كلغ والشعور بالسعادة لذلك»[99] يؤدي دوراً في مسألة الرفاه، ولكنه يخفي الإكراه الذي لا مناص منه للقيام بخطوات تغيّر الذات. لا يوجد أي ابتكار في ذلك على الأرجح، ولكن الصعوبة تعكس التناقضات الظاهرية في مجتمعاتنا: أن نستسلم وأن نفلت الزمام لنستهلك بشكل أميز، ولكن أن نجبر أنفسنا لنؤكد شخصيتنا؛ هذه هي تصرفات «متعارضة» ولكنها ملازمة لسبر أعماق الذات[100].

تستطيع الطريقة أن تفشل، ويستطيع التنحيف أن يصبح في خبر كان، فتنحفر هوة بين القرار والنتيجة. تذكر التحقيقات الصحفية أن نجاح أشكال الحمية محدود بنسبة 43 في المئة من مجمل المحاولات[101]. وتصبح أكثر محدودية إذا ما نُظر إلى مدة تطبيقها: «حالات الفشل تراوحت ما بين 75 و95 في المئة على مدى 5 سنوات»[102]. لا يوجد في هذه الأرقام أي ابتكار. فالتقليد في ممارسات التجميل لم يرتبط بالحقيقة: ذلك أن الممارسات المتكتمة

القديمة التي اتُبعت في عصر النهضة الأوروبية والتي وعدت بتوفير لون موحد للبشرة، وأن حمامات التنحيف التي في القرن التاسع عشر كانت تَعِد بأفضل قوام ممشوق، لم تَفِ بالتزاماتها. وبالمقابل، تغيّر كل شيء، في عالم أصبح فيه تغيير الذات ممارسة ملزمة، وبدا فيه أن الثقافة التقنيّة مؤمّنة دائماً. لقد تغيّر كل شيء عندما نُظر إلى رفاه الفرد كأمل نهائي ومعمّم. وتغيّر كل شيء عندما ارتبط هذا التغيّر حصراً بمسؤولية كل فرد، وعندما راهن بعمق على الهوية. وعندئذٍ أخذ الفشل معنى آخر قد يصل إلى حدّ الشعور بالإثمية أو الإحساس بأن الفرد صار ضحيّة[103]: وهذا «ضغط لا يطاق»[104] بالنسبة إلى قراء المجلات المصورة الذين يأسفون لعدم تحقيقهم نجاحاً ممكناً؛ وينظر إليه آخرون على أنه إحباط: «لم أعد أصدّق ما أقرأه في المجلات المصورة»[105]، وعلى أنه مثير للسخط أيضاً: «أشعر بأنني منحشر(ة) في جسد منحشر في روح منحشرة»[106]. ويطلع علينا أيضاً هذا الحكم الأعظمي والكاريكاتوري الذي أبدته مجموعة كبرى من النساء، بحسب ما ورد في أحد الاستطلاعات الإيطالية: «يصدر حكم واحد على النساء أمام المرايا: إنني دميمة»[107].

تحتدم التناقضات اليوم حول التنحيف: النحافة تضمن الفعالية، وهي مزيج من الأناقة والحركية[108]، إنها انتعاش جسدي أيضاً شبه وحيد ونهائي. وحول التنحيف فعلاً تتمحور التحولات الحالية للتجميل. وهذا ما حوّلته مذكرات بريدجيت جونز (Bridget Jones) إلى مروية أدبية تضبط الكيلوغرامات إيقاعها، الكيلوغرامات القليلة التي تزيد أو تنقص، قالت:

«الثلاثاء 3 كانون الثاني/ يناير. 59 كلغ (ميل مريع إلى البدانة. لماذا؟ لماذا؟)...

الأربعاء 4 كانون الثاني/ يناير. 59,5 (حالة طوارئ: قد

يرى بعضهم أن الدهن المجمّع في عبوة في أثناء الأعياد قد تحرر ببطء من عبوته وسرى تحت جلدي). . .

الأحد 8 كانون الثاني/ يناير. 58 كلغ (رائع، ولكن ما الفائدة؟).

الاثنين 6 شباط/ فبراير. 56,8 كلغ (ذبت من الداخل، يا له من سرّ). . .

الاثنين 4 كانون الأول/ ديسمبر. 58,5 (يجب أن أنحف قطعاً قبل أن أُزَقّم قبل عيد الميلاد). . .»[109].

القلق نفسه يساور أيضاً إيزابيل دو سانتيس (Isabelle de Santis) في رواية كاترين ريهوا[110] (Catherine Rihoit) بحيث تبدو كل صعوبة من صعوبات حياتها مرتبطة ببدانة مفرطة: «لقد سمنتُ»، «لقد نحفتُ»، عبارتان تشكلان إيقاعاً لوجوه الحب عند إيزابيل، وتشكّلان نجاحاتها وإخفاقاتها، عبارتان تجمعان من دون انقطاع بين التنحيف والشك في الذات. ولكن الشيء الجديد يكمن في التوسع اللامتناهي للتساؤلات المتعلقة بإخفاقات التجميل. لقد أصبح هذا الموضوع موضع استكشافات ذهبت في جميع الاتجاهات، فتعاقبت التبدلات في أسباب مقاومة عملية التنحيف. وارتسم شعور بالإثم صاحب هذه الجِدة، ونجم عن ذلك الوعي الشقي بعدم التمكن من تحقيق الهدف المنشود: «هل جنيتُ على أفعالي أو أنني فقط ضحية ما يسمّى بالشراهة المرضية؟»[111]، هذا ما طرحته على نفسها إحدى قارئات مجلة **سافوار ميغرير** (*Savoir maigrir*) [اعرفي كيف تنحفين]. وأضافت قارئة أخرى قائلة: «لم أعد أعرف ماذا يجب عليّ أن أفعله. على الرغم من كل الجهود التي بذلتها، زاد وزني 19 كلغ خلال عام»[112]. هذا في حين أن العدد الخاص بالتنحيف الذي أصدرته

مجلة **فوتر بوتيه** يذكر «القوى الشيطانية وعدم تقدير الذات» كأسباب «لزيادة الوزن»[113]. وهذا بالمناسبة يعزز شرعية القوام الجمالي، كما يمتّن الطريقة التي تؤسس ـ بمعزل عن التفتتات ـ الوحدةَ المفارِقَة بين الفرد ووسطه. وتبقى المقاييس جماعية فعلاً و«متجانسة»، على الرغم من وفرة النزعات الذاتية التي تؤكد تلاقي المتخيلات: المتعلقة بالفعالية الاجتماعية، وبالأناقة، وبالرغبة. وتدور المقاييس فقط حول ثنائية جديدة وحصرية: الشعور بالانشراح أو الكرب.

لا شك في أن متطلبات الجمال قد تعززت اليوم: فصار الجسد معنياً بها أكثر، وازداد «العامل الجسدي» في تحديد الهوية. ولكن هذه المتطلبات عندما تصبح أكثر ديمقراطية، وعندما تنتشر وتتجاوز الحدود، وعندما تعد الناس بالرفاه فحسب، نقول وقتئذٍ إنها أحدثت حبوراً أو انقباضاً.

خاتمة

إن تاريخ الجمال الجسدي يعكس بحثاً متأنياً وكشفاً بطيئاً للأقاليم والأمور الجسدية التي علا شأنها تدريجياً. وفيه جميع مقولات الحيز التي أثرت شيئاً فشيئاً مع الزمن: وهي مقولات المساحات والأحجام والتحرك والعمق. وهناك على الأقل ثلاثة مواضيع تؤكد هذا الاستكشاف المتنامي.

في المقام الأول، توسعَ دائماً حضورٌ لأجزاء في الجسد ساهمت في الجمال: لقد مُنح أولاً امتياز كبير ومستدام لـ «أعلى» الجسد، ولتدرجات لون البشرة وحدّة العينين وانتظام الأعطاف؛ ومن ثمّ الاهتمام بـ «الأسفل» وقوام الأكفال، وزخم نقاط الاستناد. ولاحظنا هنا وجود عدد من المراحل: لقد بقيت الساقان والخصران مدة طويلة لا تحظى باهتمام كافٍ بسبب دينامية الفساتين والحركات، وبعدها ظهرت معالمها، لاسيّما في نهاية القرن التاسع عشر، وتخلت عن دورها كـ «قاعدة» فقط للوجه ولأعلى الجسم، ومنحت الجسم كله رشاقة جديدة. فراح الجسم يلامس حدود الفستان، وركّز على شد النطاق وعلى الشكل البيضاوي للحقوين، وحبّذ الجمالية الجسدية للاستدارات التي تم تجاهلها طويلاً. وبالتأكيد لم يكن ذلك مجرد موضة ملابسية، وإنما طريقة جديدة لتعزيز القوام بشكل عام:

الطولانية، شدّ الثياب على أعلى الجسم، تناسق الظهر. وهذا أيضاً غيّر مكان ممارسات التجميل المتوجهة أكثر نحو كامل الجسد والتي فُتنت منذ نهاية القرن التاسع عشر بتنحيف الخصرين واستطالة الساقين، في حين أنها اقتصرت حتى تلك الفترة على مستحضرات الوجه والمشد المحيط بالجذع وعلى أنواع الحمية العَرَضية التي تقاوم البدانة. وهذا اقتضى وجود علاقات جديدة بين المذكر والمؤنث: ففي نهاية القرن التاسع عشر مثلاً أصبح جسد المرأة أكثر «تحرراً»، وصار يظهر في الحيز الجماعي بطريقة مختلفة؛ ودخل حيز العمل والترفيه، وراح أحياناً «ينافس» المذكر، وابتعد عن أشكال الجمال الديكورية ومال إلى أشكال جمال أكثر استقلالية، وطفق يراوح بين الكدح والحرية. وهذا ما عززته أيضاً أماكن العطل الصيفية والشواطئ والمنتجعات والمقاصف، وخلقت وحدَها ثورة في طريقة تقييم الجسد وإبرازه.

النشاط في العمل تحديداً، والاعتبار التدريجي للحركة في جمالية الجسد، هما **الموضوع الثاني** الذي يؤكد الاستكشاف المتنامي للجسد. شكّل الانتقال من جمالات شكلية إلى جمالات أكثر دينامية وإلى جمالات تنادي بمزيد من اللدانة والانعتاق، شكّل عالماً متغيراً انتقل من الصور الغارقة في الرسوم الكلاسيكية الجامدة إلى صور النساء المتنزهات التي ظهرت في رسوم الموضة في نهاية القرن الثامن عشر. إنه عالم متغيّر انتقل من صورة المرأة المتنزهة في باريس الرومانسية إلى صور نساء الاستعراض اليوم التي انتشرت فيها كثيراً الخطوات الراقصة والموسيقى التي ترافق ارتساماتهن والتي حوّلت موضوع الحرية إلى موضوع حركة؛ إنها قوة دائماً كامنة، إنها كثافة شبه إيقاعية تطفو على سطح الأعطاف والاستدارات.

أخيراً شكّل التعبيرُ **الموضوعَ الثالث** في هذا الاستكشاف

المتنامي للجسد: الانتباه أولاً إلى «الروعة» في المجتمع الحديث منذ القرن السادس عشر، والانتباه أكثر من ذلك إلى «الجمال الحيوي» وإلى انتصاره في أوروبا الكلاسيكية، وإلى النظرة التي تكشف عن الأمور الحميمية، وإلى الخارج الذي يفضي إلى الأغوار. ودلّ هذا على التنامي في الوعي. وظهر بخاصة أن السطح ازداد تجذراً مع الوقت، وازداد سماكة وأفسح المجال تدريجياً للقوى المنطلقة من الداخل، القوى التي تستطيع أن تعلي من شأن الجمال لتَسْكنه بشكل أفضل، وركّز على قوة العينين اللتين تُسألان كثيراً واللتين هما بمثابة رسولتين «للروح» يُبحث عنهما من دون انقطاع لاستجلاء مؤشرات اللانهاية فيهما؛ وهذا ما طوره الرومانسيون وعالمهم. إن هذا اللعب بـ «العمق» يستمر اليوم فعلاً ويتجذّر، إذ تتجلّى الآثار الجسدية للتوازن النفسي، آثار القلق والصدمات النفسية، وفيها يزداد الفرد انشراحاً كلما «تصالح» مع جوانيته المهدَّدة.

ويجب أن نقول ونقول إن هذا الجمال يتغيّر متجاوزاً بشدة الآثار الوحيدة للموضة: إنه ينسجم مع الديناميات الاجتماعية الكبرى، ومع القطيعات الثقافية، ومع النزاعات بين الجنسين والأجيال. هناك مثلاً عالمان ينأى أحدهما عن الآخر ويفصلان الأفواه الرقيقة والضيقة دائماً، والتي نشاهدها في لوحات عصر النهضة الأوروبية، وفيها تكون الشفاه ناعمة ومنكمشة في آن، ويكون لونها كابياً وخطوطها مغلقة، هي شفاه تنكظم، أو بالأحرى تنطمس فيها كل ابتسامة. عالمان يفصلانها عن الأفواه الأكثر انفتاحاً، كما نشاهد ذلك في اللوحات المعاصرة، هي أفواه أكثر تلوناً وحركةً، ويفصلانها عن الشفاه العريضة الشكل والكريمة والناتئة: من جهة نرى الخفر مقوناً بوضوح، ومن جهة أخرى نرى الإثبات بارزاً بجلاء، ونرى الحركة حاضرة، والمكان مهيّأ للشبقية والإغراء. هناك

أيضاً عالمان يفصلان القامات الأرستقراطية عن القامات التي أعقبت الثورات. نرى حركات أهل البلاط الكلاسيكي مثلاً بأكتافهم المدفوعة إلى الخلف، وببطونهم البارزة، وبرؤوسهم المتراجعة إلى الوراء، ونرى الشرف يتجلى في تقويسة جسمية تنمّ عن الفخار، ونرى من جهة أخرى عالماً آخر مختلفاً تظهر فيه حركات البورجوازي «العصري» بكتفيه الظاهرتين ورأسه المتقدم وبأعلى جسمه البارز وبنطاقه المشدود وبقامته العمودية التي تفصح عن إرادة فعّالة وعن التزام بالأفعال وعن قوة في الحقوين، لا بل عن كثافة فيهما. هنا تتعارض رؤيتان وتتناقضان وتجسّدهما مناظر الجسد بشتّى جوانبه.

ويجب القول إن تغيرات الثقافة قد تؤثر في «نوع» الجمال بالذات. فالمثال الأعلى الذي ترفع امرأة باذخة من شأنه ـ وهو مثال التلقي وعدم النشاط ـ لا يستطيع أن يبقى كما كان بعد أن تغيّر وضع المرأة القانوني مثلاً، وبعد أن تأكدت جمالات نشيطة، جمالات المبادرة والعمل الحثيث. فتهاوت الانتماءات القديمة للمؤنث. وفي عالم ينادي بتشاطر النشاطات والأوضاع القانونية، لم يعد يحق للنوع (مؤنث/ مذكر) أن يطرح قوانين الجمال.

وتغيرت أخيراً مؤشرات الكمال الجسدي ـ وهذا يجب التشديد عليه ـ لأن العوالم ابتعدت نهائياً عن الحلم بجمال مطلق رُوّج له قبيل الحداثة، لاسيّما الجمال الذي نادى به عصر النهضة الأوروبية برسّاميها وجهابذها الذين كانوا يبحثون عن الرقم الذهبي كمؤشر على اللفتة الإلهية. وتناءى يقين الثبات الجمالي كثيراً بعدما احتل الفرد مكانة متنامية في بداية عالمنا المعاصر: إذ بحث الناس عن جمالات فريدة، جمالات تزداد حصريتها كلما ازداد تميّزها. وانتصر التجميل أكثر من أي وقت مضى، لاسيّما ذلك التجميل الذي أتاح إعادة بناء المظهر بوسائل عديدة: منها الماكياج الذي رأى فيه بودلير طريقة

«لخلق الذات من جديد» ومنها أيضاً العناية بالجسم والمواد التجميلية وأشكال الجراحة التي تتيح لكل إنسان أن يُبرز شخصيته الخاصة بشكل أفضل. وأخذ الافتنان ـ أكثر من أي وقت مضى ـ أهمية مركزية، فشحذ السمات الفريدة، ونوّع الإمكانات، ونقل الجمال «للجميع»، بعد أن كان حكراً على الطبيعة أو الاستثناء. وتعقّد هذا الافتنان كثيراً بعد أن صار الرفاه الفردي غاية معمّمة وبحثاً مستمراً داخل مجتمعاتنا، ومثالاً أعلى قيل إنه سهل المنال وضروري. وهذا ما دفع بالمجابهات بين المعايير الفردية والمعايير الجماعية إلى أن تصبح محتّمة وأكثر حدّة، وخلق صعوبة حقيقية لبعض الناس أمام تمكّنهم من بلوغ الجمال، في حين أن عدداً من نماذج الاستعراض التي تبنّاها الجميع أصبحت بالضرورة وبالتضمين ذات عبء ثقيل: ومنها النحافة والرشاقة والحركة، وكلها تضمن السيطرة على الذات وإمكانية التلاؤم. وبناءً عليه، قد يطغى الكرب عندما يفرض الانشراح نفسه كمعيار قطعي. خلق عالمنا مسحة من الشكوى، عندما زرع ضيقاً مستشرياً، مع العلم أنه قدم نفسه دائماً ـ وأكثر من أي عالم آخر ـ كوعد من وعود الجمال.

الثبت التعريفي

اسبيداج (céruse): كلمة فارسية، تعني بياض الرصاص أو كربونات الرصاص.

استدارات/ أعطاف (contours): هي التثنّي الجميل أثناء مشي المرأة وتحركها، والذي يثير الإعجاب والشغف.

افتتان (artifice): ويُقصد به السمت الذي يتخذه المرء لإثارة الإعجاب.

امرأة متأنقة (femme apprêtée): وهذا ما يعبّر عنه المجتمع بكلمة «مغندرة».

انسيابي (fluide): ذو شكل رشيق، ويذكّر بانسياب جدول الماء.

انعتاقية (libertinage): ويقصد بها ذلك التيار الذي يصبو إلى التحرر من ربقة الأديان والأخلاق التقليدية.

انقباض نفسي/ شدّة نفسية (Stress): كلمة إنجليزية دخلت إلى الفرنسية حوالي عام 1950، وتعني ردة فعل الجسم على مختلف الصدمات النفسية.

أهداب الثوب (ourlet): حواشي الثوب المتدلية من أسفله وأردانه، ويحافظ عليها للزينة.

تبئير (focalisation): أو التركيز على البؤرة، أي النقطة الثابتة في الشكل المخروطي.

تذويت (individualisation): ويقصد بها التركيز على الذات كفرد فريد.

تشطيب (scarification): جَرح بسيط يُجرى على بعض أعضاء الجسم، وبخاصة على شحمة الأذن، كان الهدف منه في الماضي إنقاص كمية الدم في الجسم.

تقوّس (cambrure): أي الشكل القوسي اللافت الذي يتخذه حوض المرأة.

تنحيف/ تخسيس (minceur): ويتم إما بشفط الدهون أو باتباع حمية صارمة.

تهذّب/ تكيّس (raffinement): هو السلوك الراقي والمتحضّر.

ثنية متناسقة (galbe): ويقصد بها الشكل الحسن بأعطافه وتثنياته.

جمالية/ علم الجمال (esthétique): علم يُعنى بمعايير وقوانين الجمال وتطورها عبر العصور.

ذرائعية (pragmatique): مذهب يرى أن الحقيقة ملازمة للاختبار، فتكمن حقيقة قضية معينة في كونها مفيدة وناجحة ومُرضية، وإلا يُستغنى عنها. وفي اللغة الشائعة تعني الكلمة السلوك الواقعي والعملي.

رَبلة الساق (mollet): (الكلمة ذات أصل آرامي)، وهي نتوء العضلات في القسم الخلفي من الساق.

رواء/ روعة (grâce): وتعني أيضاً الظرافة واللطافة والرشاقة والأناقة والطلاوة.

زرنيخ (arsenic): جسم بسيط شبيه بالفلزات وذو مركبّات سامة جداً، يستخدم في الطب والمبيدات الحشرية والأصباغ والدباغة.

سَحْنة (teint): وجه الإنسان ولونه.

سلوك لبق (étiquette): وهو السلوك الذي يشير إلى دماثة الأخلاق وحسن التصرف.

سَمْت (air): ويُقصد به في علم الجمال البشري المظهر الذي يجب أن يتّخذه المرء أمام الناس.

شبقية (érotisme): أو الشهوة الجنسية الشديدة.

شَخْصَنَ (personnaliser): أضفى صفة «شخص معيّن» على أحدهم أو إحداهن.

شهوية (sensualité): نزوع إلى تحقيق المتعة الحسّية.

صدار (corsage): لباس نسائي داخلي من دون أكمام ويحيط بالصدر.

صناعة مشهدية (Show-biz): كلمة أميركية دخلت إلى اللغة الفرنسية عام 1955، ويقصد بها كل ما يمت بصلة إلى العروض الراقصة والاستعراضية.

صورة إيقونية (effigie): مسكوكات تنقش خاصة على العملة المعدنية وتُبرز الوجه، وأحياناً القسم الأعلى من الجسم.

طارة (cerceau): هي دولاب معدني كان يثبّت في قماش الفستان ليتّخذ شكل الجرس.

عقاقير (drogues): مواد ونباتات وأعشاب كانت تستعمل في تحضير الأدوية القديمة بخاصة.

عواطف/ جوارح (sentiments): هي المشاعر التي تؤثر في الوضع النفسي للإنسان.

غندرة (coquetterie): أي النعومة والجمال، بعدما تتزيّن المرأة ثم تتبختر.

غندرة/ تخطُّر (dandinement): التمايل أثناء المشي لإبراز الأعطاف.

فرادة/ ابتكار (originalité): هي حالة فلان عندما يكون نسيج وحده، كما قال العرب الأقدمون.

قدّ/ قوام (ligne): قامة عالية ممشوقة.

قسمات (للوجه) ((traits (du visage)): ملامح الوجه التي تحدّد شخصيته.

قَطَني (lombaire): خاص بأسفل الظهر وبنهاية العمود الفقري.

قوام/ هندام (tenue): هيئة الجسم الأنيق.

كتاب جامع عن الجمال (traité de beauté): ويقصد بذلك الكتب والمصنفات الكبرى التي درست موضوع الجمال.

كشكش (feston): ما يخاط على أطراف الثوب من ثنايا ومطرزات وشرائط.

لُغد/ لُغدة (double menton): لحمة بين الحنك وصفحة العنق، تظهر بجلاء عند الأشخاص البدناء.

ماجدة (patricienne): في التاريخ الروماني كان يقصد بالماجدة المرأة النبيلة والأرستقراطية التي كانت تتمتع بعدد من الامتيازات الخاصة. وصارت الكلمة تعني، في التاريخ الحديث، المرأة التي تنتمي إلى طبقة الأكابر.

ماكياج/ تبرّج (maquillage/ parure): التزين وتجميل الجسم، لا سيما عند النساء.

متأنق (dandy): كلمة ذات أصل إنجليزي دخلت إلى اللغة الفرنسية عام 1871 ويعنى بها حرص الرجل على مظهره وفي ذلك التصرّف شيء من المبالغة.

متخيَّل/ مخيال (imaginaire): الطريقة التي يتخيّل بها المرء الأشياء ويتصوّرها، ولا تتطابق أحياناً مع الواقع.

مَراهم (onguents): دهانات طبية توضع على الجروح والخدوش ونحوها.

مرويات (récits): الحكايات والسرود التي تحاك لنقل حدث أو قصة.

مستحضرات التجميل (fards): هي مواد التجميل التي تحسّن منظر الوجه والبشرة.

مشدّ (corset): نطاق تحيط به المرأة خصرها.

ملابس وكلف (nouveautés): أو أيضاً الملابس الجديدة الوافدة إلى الأسواق حسب فصول السنة.

ملاّسة (تدليك) (rouleau): أسطوانة خشبية أو معدنية تستعمل في تدليك الجسم وتكييسه.

ملمح/ طلة جانبية (profil): النظرة الجانبية إلى الوجه المليح أو إلى القد الممشوق.

ممشوق (gracile): وتطلق على الجسم النحيف والمشيق والرشيق.

مهوى القرط (gorge): أي العنق السامق الذي يصل عند المرأة إلى منبت الصدر.

نافخ (vertugadin): ما كان يُعطي التنانير والفساتين شكلاً جَرَسياً، فتبدو وكأنها منفوخة.

هندام (maintien/ mise): (الكلمة من أصل فارسي) حُسن الشكل والتأنق في الملبس.

ياقة (rabat): قبّة الثوب التي تحيط بالرقبة.

ثبت المصطلحات

اسبيداج	céruse
استدارات/ أعطاف	contours
استكشاف	exploration
أعطاف	profils
إغواء/ إغراء	séduction
افتتان	artifice
أكفال	flancs
أمثَلَ	idéaliser
امرأة متأنقة	femme apprêtée
انسيابي	fluide
إنشراح/ رفاه	bien-être
انعتاق	déliement
انعتاقية	libertinage

Stress	انقباض نفسي/ شدّة نفسية
ourlet	أهداب الثوب
dandinement	تبختر
se farder	تبرّج
focalisation	تبئير
s’individualiser	تذوّت/ تَفَرْدَنَ
individualisation	تذويت
hiérarchie	تراتبية/ هرمية
scarification	تشطيب
cambrure	تقوّس
minceur	تنحيف/ تخسيس
raffinement	تهذّب
esthétique	جمالية/ علم الجمال
clystère	حقنة شرجية
bassin	حوض (الجسم)
pragmatique	ذرائعية
mollet	رَبلة الساق
grâce	رواء/ روعة
gaver	زقم/ علف
ombilic	سرّة

plage	شاطىء
érotisme	شبقية
personnaliser	شَخْصَنَ
sensualité	شهوية
corsage	صِدار
Show-biz	صناعة مشهدية
effigie	صورة إيقونية/ أو مسكوكات
gracile	ضامر
cerceau	طارة
physiologiste	عالم فسلجة
drogues	عقاقير
érudit	علاّمة
profondeur	عمق/ أغوار
lieux communs	عموميات
sentiments	عواطف/ جوارح
lorette	غانية
lotions	غسول
coquetterie	غندرة
sylphides	فاتنات/ رشيقات .
originalité	فرادة/ ابتكار

galbe	قدّ ممشوق
ligne	قدّ/ قوام
traits (du visage/ du corps)	قسمات (للوجه)/ أعطاف (للجسم كله)
lombaire	قَطَني
tenue	قوام/ هندام
traité de beauté	كتاب جامع عن الجمال
mal-être	كرب
feston	كشكش
civilité	كياسة
souplesse	لدانة
double menton	لُغد/ لُغدة
teint	لون السحنة أو البشرة
étiquette	لياقة/ سلوك لبق
patricienne	ماجدة
maquillage/ parure	ماكياج
dandy	متأنق
imaginaire	متخيَّل/ مخيال
onguents	مَراهم
récits	مرويات
cosmétiques/ fards	مستحضرات التجميل

مشدّ	corset
مصمم أزياء	modiste
مصنفات/ كتب	traités
مغزل/ مستدق	fuseau
ملابس وكلف	nouveautés
ملاّسة (تدليك)	rouleau
ملمح/ طلة جانبية	profil
مهوى القرط	gorge
موتدة	pilotis
موضة (دُرْجة)	mode
نافخ التنورة	vertugadin
هفهفة	grisement
هندام	maintien / mise
هيئة/ سَمْت	air
وشيعة محبوكة	palissade
ياقة	rabat

حواشي الكتاب

مقدّمة

(1) Voir Lettres de Louis XIV, de Monseigneur le Dauphin, etc... Adressées à Madame la marquise de Maintenon, imprimées par *les bibliophiles français* (Paris: [s. n.], 1822).

(2) A. de Tilly, *Mémoires (XVIII^e siècle)*, dans: *Les Français vus par eux-mêmes*, t. II, Arnaud de Maurepas et Florent Brayard, *Le XVIII^e siècle: Anthologie des mémorialistes du XVIII^e siècle*, coll. «Bouquins» (Paris: Robert Laffont, 1996), p. 906.

(3) يظهر ذلك بشكل لافت في: C. Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle, l'art et la règle* (Paris: Odile Jacob, 2004).

(4) Jean-Louis Flandrin, *Le sexe et l'Occident: Evolution des attitudes et des comportements* (Paris: Seuil, 1981), p. 21.

(5) أفترض هنا أن التاريخ ينكتب في الجسد، لأن القامات والأشكال تتغير مع الزمن. وتختلف هذه الفرضية عن تلك التي قدّمها آرثر مارويك. وفيه يرى أن «الجمال لم يتغيّر بشكل لافت» وأن ما تغيّر هو «القيمة التي يتضمنها»، انظر: Arthur Marwick, *Beauty in History: Society, Politics and Personnal Appearence c. 1500 to the Present* (London: Thames and Hudson, 1988), p. 8.

(6) انظر: Antoine de Courtin, *Nouveau traité de civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (Saint-Etienne: PUSE, 1998) (1^er ed. 1671), chap. 31: «De la contenance».

(7) Véronique Nahoum-Grappe, «Présentation «Beauté laideur,»» *Communication*, no. 60 (1995), p. 7.

القسم الأول
الجمال المستكشف
(القرن السادس عشر)

(1) Cesare Ripa, *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices ou les vertus* (Paris: [s. n.], 1643) (1re éd., 1593), p. 30.

(2) Ange Firenzuole, *Discours de la beauté des dames* (Paris: [s. n.], 1578) (1re éd. italienne, 1552),
«جمالك علامة من العلامات السماوية، ويشبه خيرات الفردوس» (ص 17 من المصدر المذكور).

(3) M. Bandello, «««Un homme exemplaire,» *Nouvelles* (1554),» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1993), p. 508.

(4) Heinrich Cornelius Agrippa, *De la supériorité des femmes* (Paris: [s. n.], 1509), p. 42.

1. جسد موصوف، جسد تراتبي

(1) Simone Martini, *Le Christ portant sa croix* (Paris: Musée du Louvre, vers 1340).

(2) Andrea Mantegna, *La crucifixion* (Paris: Musée du Louvre, 1456).

(3) انظر كتاب: Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps: La représentation de l'homme, du moyen âge à la fin du XIXe siècle* (Paris: Flammarion, 1997).

(4) Masaccio, *La Sainte Trinité avec saint Jean, la Sainte Vierge et deux donateurs* (Florence: Eglise Santa Maria Novella, vers 1425).

(5) انظر: Pierre Francastel, *La figure et le Lieu: L'ordre visuel du Quattrocento* (Paris: Gallimard, 1967), p. 25.

(6) Titien, *La Bella* (Florence: Palais Pitti, vers 1530).

(7) انظر: Elizabeth Cropper, «The Beauty of Woman: Problems of the Rhetoric of Renaissance Portraiture,» in: M. W. Ferguson, M. Quilligan and N. J. Vickers, *Rewriting the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (Chicago: University Chicago Press, 1986), p. 179.

(8) المصدر نفسه.

(9) انظر: Francis Haskel, *L'historien et ses images* (Paris: Gallimard, 1995) (1er éd. américaine, 1993), p. 74.

(10) Jules Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVIe siècle: Analyse du livre de Niphus: «Du beau et de l'amour»* (Paris: [s. n.], 1876), p. 27.

(11) المصدر نفسه، ص 22.

(12) المصدر نفسه، انظر أيضاً: Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance* (Chicago: Illinois Press, 1957), «Love and Beauty», p. 136.

(13) Heinrich Cornelius Agrippa, *De la supériorité des femmes* (Paris: [s. n.], 1509), «chacun des membres est plein de sève»,

ذكر عن: Houdoy, Ibid., p. 79.

(14) P. Fortini, ««Antonio Angelini et la flamande,» *Nouvelles (XVIe siècle)*,» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1993), p. 846.

(15) ' Pierre de Ronsard, «*Le second livre des amours* (1560),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1993), tome 1, p. 232.

(16) انظر: Robert Aulotte, *Précis de littérature française du XVIe siècle: La renaissance* (Paris: PUF, 1991), p. 98.

(17) Fortini, Ibid., p. 846.

(18) Pierre de Ronsard, «*Le premier livre des sonnets pour Hélène* (1578),» dans: *Oeuvres complètes*, tome 1, p. 153.

(19) «*Les cent nouvelles nouvelles* (1462),» dans: *Conteurs français du XVIe siècle*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1956), p. 328.

(20) Ibid., p. 258.

(21) Bonaventure des Périers, «*Récréations et joyeux devis* (1558),» dans: *Conteurs français du XVIe siècle*, p. 389.

(22) M. de Navarre, «*L'Heptaméron* (1559),» dans: *Conteurs français du XVIe siècle*, p. 819.

(23) Pierre Bouaystuau, *Bref Discours sur l'excellence et dignité de l'homme* (Genève: Droz, 1982) (1er éd., 1558), p. 14.

(24) Ange Firenzuole, *Discours de la beauté des dames* (Paris: [s. n.], 1578), (1re éd. italienne, 1552), p. 27.

(25) Marie de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597) (Paris: Nizet, 1992), p. 71.

(26) Cecil Saint-Laurent, *Histoire imprévue des dessous féminins* (Paris: Herscher, 1986), «la folie des vertugades», p. 66.

(27) Jacqueline Boucher, *Deux épouses et reines à la fin du XVIe siècle* (Saint- Etienne: PUSE, 1995), p. 236.

(28) المصدر نفسه، ص 232.

(29) انظر: S. M. Newton, «The Body and High Fashion During the Renaissance,» in: J. Céard, M.-M. Fontaine et J.-C. Margolin, *Le corps à la renaissance*, colloque de Tours (1987) (Paris: Aux amateurs de livres, 1990).

(30) R. Baillet, «Le corps féminin dans la littérature italienne de la renaissance: Du cours magistral aux travaux pratiques,» dans: *Le corps de la femme: Du blason à la dissection mentale*, actes du colloque, 18 nov. 1989, université de Lyon-III, «Le dessin des vases», p.17.

(31) Hannibal Romei, *La sepmaine ou sept journées* (Paris: [s. n.], 1595) (1er éd. italienne, 1552), p. 12.

(32) André Le Fournier, *La décoration d'humaine nature, avec plusieurs souveraines receptes tant en l'art de médecine que pour faire savons, pouldres et pommes redolentes, aussi plusieurs eaues prouffitables* (Paris: [s. n.], 1582), p. 2, انظر أيضاً: John R. Hale, *La civilisation de l' Europe à la renaissance* (Paris: Perrin, 2003) (1er éd., 1993), p. 566.

(33) Firenzuole, *Discours de la beauté des dames*, p. 10.

(34) Ellen Chirelstein, «Lady Elisabeth Pope: The Haraldic Body,» in: Lucy Gent and Nigel Llewellyn, *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, 1540-1660* (Londres: Reakton Books, 1990), p. 38.

(35) David Rivault de Fleurance, *L'art d'embellir* (Paris: [s. n.], 1608), p. 27.

(36) Louis van Delft, *Littérature et anthropologie: Nature humaine et caractère à l'âge classique* (Paris: PUF, 1993), «L'anatomie moralisée», p. 183.

(37) Ronsard, «*Le second livre des amours* (1557),» dans: *Oeuvres complètes*, tome 1, p. 272.

(38) المصدر نفسه، ص 232.

(39) Pierre de Ronsard, «Elégie à Janet peintre du roy,» dans: «*Le premier livre des amours* (1552),» dans: *Oeuvres complètes*, tome 1, p. 152.

(40) Maurice Scève, *Délie, object de plus haulte vertu, poètes du XVIe siècle*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1985), p. 216.

(41) Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVIe siècle: Analyse du livre de Niphus: «Du beau et de l'amour»*, p. 97.

(42) «*Les cent nouvelles nouvelles* (1462),» dans: *Conteurs français du XVIe siècle*, p. 178.

(43) Pierre de Bourdeille Brantôme, *Trois vies illustres: Marie Stuart, Catherine de Médicis, Monsieur de Guise le Grand* (manuscrit XVIe siècle) (Paris: Gallimard, 1930), p. 74.

(44) المصدر نفسه، ص 34.

(45) «Instructions données par Henri VIII roi d'Angleterre à ses serviteurs de confiance... (1504),» dans: Augustin Cabanès, *Le cabinet secret de l'histoire* (Paris: [s. n.], 1900), t. 4, p. 156.

(46) G. Straparole, «Isotta et Travaglino,» dans: *«Les facétieuses nuits* (1560),» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, p. 392.

(47) «Instructions données par Henri VIII roi d'Angleterre à ses serviteurs de confiance... (1504),» dans: Cabanès, Ibid., p. 158.

(48) Gabriel de Minut, *De la beauté: Discours divers* (Lyon: [s. n.], 1587), p. 261.

(49) Sur cette «beauté architecturale» et ses métaphores, voir Jean Castarède, *Les femmes galantes du XVIe siècle* (Paris: France-Empire, 2000), p. 19.

(50) Anonyme, ««Le ventre», *Blasons du corps féminin*,» dans: *Poètes du XVIe siècle*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1953), p. 334.

(51) Pierre de Bourdeille Brantôme, *Les dames galantes* (XVIe siècle), coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1981), p. 290.

(52) Stefano Guazzo, *La civile conversation* (Paris: [s. n.], 1582) (1er italienne, 1574), p. 391.

(53) A. Paré, *Oeuvres diverses en 28 livres* (Paris: [s. n.], 1585), p. 233.

(54) لدراسة عصر النهضة دراسة منهجية، انظر: Carl Havelange, *De l'œil et du monde: Une histoire du regard au seuil de la modernité* (Paris: Fayard, 1998).

(55) Scève, *Délie, object de plus haulte vertu, poètes du XVIe siècle*, p. 110.

(56) Pline second, *Histoire naturelle*, livre XI, chap. XXXVII.

(57) Dominique Lecourt, *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences* (Paris: PUF, 1999), art. «Kepler», p. 596.

(58) Le Delphyen, *Défense en faveur des dames de Lyon* (Lyon: [s. n.], 1596), p. 12.

(59) Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (Paris: Garnier-Flammarion, 1991) (1[er] éd. italienne, 1528), p. 395.

(60) Michel Blay et Robert Halleux, «Attraction/ Affinité,» dans: *La science classique* (Paris: Flammarion 1998), p. 449.

(61) Catherine Marand-Fouquet et Yvonne Knibiehler, *La femme et les médecins* (Paris: Hachette, 1983), p. 57.

(62) A. du Laurent, «*Oeuvres anatomiques*,» dans: *Les oeuvres* (Paris: [s. n.], 1639), p. 566.

(63) Brantôme, *Trois vies illustres: Marie Stuart, Catherine de Médicis, Monsieur de Guise le Grand*, p. 30.

(64) Ronsard, «*Le premier livre des sonnets pour Hélène* (1578),» dans: *Oeuvres complètes*, tome 1, p. 342.

(65) Jean Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes* (Paris: [s. n.], 1582), p. 10.

(66) Scève, *Délie, object de plus haulte vertu, poètes du XVI[e] siècle*, p. 165.

(67) André Chastel, *Le mythe de la renaissance: 1420-1520* (Paris: Skira, 1969), p. 148.

(68) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, p. 8.

2. «جنس» الجمال

(1) Jean Lemaire, «*Les illustrations de Gaules et singularités de Troye* (XVI[e] siècle),» dans: Jules Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII[e] au XVI[e] siècle: Analyse du livre de Niphus: «Du beau et de l'amour»* (Paris: [s. n.], 1876), p. 82.

(2) P. L'Arétin, ««La belle et le vieux comte,» *Raisonnements* (1534),» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1993), p. 797.

(3) Pierre de Ronsard, «*Le second livre des amours* (1560),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1993), tome 1, p. 214.

(4) M. Bandello, ««La courtisane fouettée,» *Nouvelles* (1554),» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, p. 725.

(5) Heinrich Cornelius Agrippa, *De la supériorité des femmes* (Paris: [s. n.], 1509), p. 42.

(6) المصدر نفسه، ص 73.

(7) Pierre Francastel, *La figure et le Lieu: L'ordre visuel du Quattro-cento* (Paris: Gallimard, 1967), p. 280.

(8) Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam: [s. n.], 1715), art. «Jeanne d'Aragon», t. 1, p. 302.

(9) المصدر نفسه.

(10) في بداية القرن الثامن عشر، يدل إصرار بيل (Bayle) على قوة هذا الموضوع الذي نادى بـ «جمال موحد» في العالم الكلاسيكي.

(11) Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII^e au XVI^e siècle: Analyse du livre de Niphus: «Du beau et de l'amour»*, p. 95.

(12) Gilles Lipovetsky, *La troisième femme: Permanence et révolution du féminin* (Paris: Gallimard, 1997), p. 114.

(13) Etienne de La Boétie, *La mesnagerie de Xénophon, les règles de mariage de Plutarque, lettre de consolation à sa femme...* (Paris: [s. n.], 1571).

(14) انظر ماري دو غورناي وطبعة 1595 لـ: *«Essais» de Montaigne*, Actes du colloque organisé à la Sorbonne les 9 et 10 juin 1995 (Paris: Champion, 1996).

(15) Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (Paris: Garnier-Flammarion, 1991) (1^er éd. italienne, 1528), p. 233.

(16) المصدر نفسه، ص 234.

(17) Jean Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes* (Paris: [s. n.], 1582), p. 15.

(18) انظر أيضاً: Alain Croix, «De la différence à l'intolérance,» dans: Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France* (Paris: Seuil, 1997), tome 2: *De la renaissance à l'aube des lumières*, p. 139.

(19) Liébault, Ibid., p. 15.

(20) المصدر نفسه.

(21) A. Paré, *Oeuvres diverses en 28 livres* (Paris: [s. n.], 1585), p. 82.

(22) المصدر نفسه، ص 80.

(23) Antoine du Verdier, *Les diverses leçons* (Lyon: [s. n.], 1592), p. 472.

(24) المصدر نفسه.

(25) Hannibal Romei, *La sepmaine ou sept journées* (Paris: [s. n.], 1595) (1^er éd. italienne, 1552), p. 13.

(26) المصدر نفسه، ص 12.

(27) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, p. 5.

(28) Pierre de Bourdeille Brantôme, *Oeuvres complètes* (Paris: [s. n.], 1866), tome 2: *Grands capitaines*, p. 14.

(29) S. Froissart, «*Les chroniques* (XV[e] siècle),» dans: *Historiens et chroniqueurs du moyen âge*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1952), p. 530.

(30) Léon Gautier, *La chevalerie* (Paris: [s. n.], 1895), p. 205, note 11.

(31) Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* (1[er] éd. anglaise, 1621) (Paris: José Corti, 2000), p. 1303.

(32) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, p. 15.

(33) A. du Laurent, «*Oeuvres anatomiques*,» dans: *Les oeuvres* (Paris: [s. n.], 1639), p. 369.

(34) المصدر نفسه، ص 370.

(35) Paul Gerbod, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs* (Paris: Larousse, 1995), p. 69.

(36) Paré, *Oeuvres diverses en 28 livres*, p. 952.

(37) Claude Galien, *De l'usage des parties du corps humain (II[e] siècle)* (Lyon: [s. n.], 1566), livre 14, chap. 6, p. 833.

(38) Juan Huarte, *Examen des esprits propres et naiz aux sciences* (Paris: [s. n.], 1631) (1[er] éd., 1580), p. 484.

(39) Levin Lemme, *Les occultes merveilles et secrets de nature avec plusieurs enseignements des choses diverses* (Paris: [s. n.], 1574), p. 154.

(40) Marie de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597) (Paris: Nizet, 1992), p. 65.

(41) François de Billon, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* (Paris: Mouton, 1970) (1[re] éd., 1555), p. 133.

(42) Agrippa, *De la supériorité des femmes*, p. 42.

(43) Pierre de La Primaudaye, *Suite de l'académie française en laquelle est traictée en quatre livres de la philosophie de l'homme et comme par une histoire naturelle du corps et de l'âme* (Paris: [s. n.], 1580), p. 16, voir chap. 2: «De la création de la femme».

(44) Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin: La femme dans la médecine de la renaissance* (Paris: Honoré Champion, 1993), p. 33.

(45) Jean Liébault, *Thrésor des remèdes secrets pour les maladies des femmes* (Paris: [s. n.], 1585), pp. 2-3.

(46) Dominique Godineau, *Les femmes dans la société française, XVI^e- XVIII^e siècle* (Paris: Armand Colin, 2003), voir «La hiérarchie demeure entre eux», p. 12.

(47) انـظـر: Lipovetsky, *La troisième femme: Permanence et révolution du féminin*, p. 127,

انظر أيضاً عبارته: «لاشك أن علو كعب المرأة هو ظاهرة أدبية أكثر منها اجتماعية».

(48) Castiglione, *Le livre du courtisan*, p. 386.

(49) André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le magnifique* (Paris: PUF, 1961), voir: «L'hellénisme», p. 184.

(50) Jean Delumeau, *La civilisation de la renaissance* (Paris: Arthaud, 1967), p. 508.

(51) Saint Mathieu, 14, 1-11.

(52) Gabriel de Minut, *De la beauté: Discours divers* (Lyon: [s. n.], 1587), p. 173.

(53) المصدر نفسه، ص 159.

(54) المصدر نفسه، ص 178.

(55) المصدر نفسه، ص 205.

(56) المصدر نفسه، ص 204-205.

(57) انظر أعلاه ص 48 من هذا الكتاب.

(58) Voir, sur un autre registre, celui de l'amour, le constat de Jean-Louis Flandrin, *Le sexe et l'Occident: Evolution des attitudes et des comportements* (Paris: Seuil, 1981),

«من الواضح أن الحب الدنيوي كان يُعتبر - على الأقل داخل فئة من المجتمع في نهاية القرون الوسطى - كتصرف أحمق، مقارنة بالحب السماوي» (ص 52 من المصدر المذكور).

(59) انظر أيضاً: Madeleine Lazard, *Les avenues de Féminye, les femmes à la renaissance* (Paris: Fayard, 2001), «La religion omniprésente,» p. 309,

(60) Minut, *De la beauté: Discours divers*, pp. 206-207.

(61) المصدر نفسه، ص 245.

(62) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, p. 3.

(63) Agrippa, *De la supériorité des femmes*, p. 43.

(64) Billon, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, p. 139.

(65) Liébault, Ibid., p. 4.

(66) Billon, Ibid., p. 138.

(67) Ange Firenzuole, *Discours de la beauté des dames* (Paris: [s. n.], 1578) (1re éd. italienne, 1552), p. 24.

(68) Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* (XVIe siècle) (Paris: [s. n.], 1796), pp. 45-46.

(69) Un témoin cité par: Jacqueline Boucher, *Deux épouses et reines à la fin du XVIe siècle* (Saint-Etienne: PUSE, 1995), p. 88.

(70) Romei, *La sepmaine ou sept journées*, p. 13.

(71) انظر: Daniel Arasse Raphaël, «L'atelier de la grâce,» dans: Patrizia Nitti, Marc Restellini et Claudio Strinati, *Raphaël, grâce et beauté* (Paris: Skira, 2001), catalogue exposition, p. 57.

(72) Giorgio Vasari, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens* ([s. l.]: [s. n.], 1568),

مذكور أيضاً في: Nitti, Restellini et Strinati, *Raphaël, grâce et beauté*, p. 58.

(73) ج. فازاري مذكور في: Armand Dayot, *L'image de la femme* (Paris: [s. n.], 1899), p. 73.

(74) Agrippa, *De la supériorité des femmes*, p. 42.

(75) Billon, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, p. 139.

(76) Agrippa, Ibid., p. 42.

(77) انظر: Jacques Solé, *Etre femme en 1500: La vie quotidienne dans le diocèse de Troyes* (Paris: Perrin, 2000), p. 34,

«إن النساء المعتدى عليهن، أو القاصرات والمهانات» لهن ردود أفعال وأشكال من الدفاع تخولهن الابتعاد عن النماذج النظرية جداً التي تتكلم عنها الكتب (انظر أعلاه ص 78 من هذا الكتاب).

(78) المصدر نفسه.

(79) Cesare Vecellio, *Costumes anciens et modernes* (Paris: [s. n.], 1891) (1er éd. italienne, 1590), t. I, p. 218.

(80) المصدر نفسه، ص 213.

(81) المصدر نفسه، ص 282.

(82) Georg Simmel, *Philosophie de la modernité* (Paris: PUF, 1989) (1er éd., 1923), p. 147.

(83) المصدر نفسه، انظر بالتحديد: «Beauté et féminité,» pp. 146 sq.

(84) M. Bandello, ««Vision céleste,» *Nouvelles* (1554),» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, p. 592.

(85) G. Cinzio ««Oronte et Orbecche,» *Les cents récits* (1565),» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, p. 1012.

(86) Albrecht Dürer, *Les quatre livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain* (Paris: [s. n.], 1613) (1er éd., 1523), pp. 21 et 35,

انظر: Erwin Panofsky, «L'histoire de la théorie des proportions du corps humain envisagée comme un miroir de l'histoire des styles,» dans: *L'oeuvre d'art et ses significations: Essai sur les arts visuels* (Paris: Gallimard, 1969) (1er éd. anglaise, 1955), planches.

(87) انظر: Pieter Brueghel: *La danse des paysans* (Vienne: Kunsthistorisches Museum, 1568) et *La fenaison* (Prague: Galerie nationale, 1565).

(88) Pieter Brueghel, *Jésus et la femme adultère,* Londres, coll. of Count A. Seilern, env. 1560.

(89) Paré, *Oeuvres diverses en 28 livres*, pp. 1001, 1002, 1005.

(90) انظر: Croix, «De la différence à l'intolérance,» dans: Rioux et Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, p. 135.

(91) مذكور عن: Flandrin, *Le sexe et l'Occident: Evolution des attitudes et des comportements*, p. 132.

3. جمال لا غير

(1) François de Billon, *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* (Paris: Mouton, 1970) (1er éd., 1555), p. 138.

(2) Jean Liébault, *Trois livres des maladies et infirmités des femmes* (Rouen: [s. n.], 1549), p. 3.

(3) Gabriel de Minut, *De la beauté: Discours divers* (Lyon: [s. n.], 1587), p. 269.

(4) Heinrich Cornelius Agrippa, *De la supériorité des femmes* (Paris: [s. n.], 1509), p. 42.

(5) انظر: Marianne Massin, *Les figures du ravissement, enjeux philosophiques et esthétiques* (Paris: Grasset-Le Monde, 2001).

(6) انظر: Emmanuel-Pierre Rodocanachi, *La femme italienne à l'époque de la renaissance* (Paris: Hachette, 1907), p. 91.

(7) N. de Cholières, ««Des laides et belles femmes. S'il faut mieux prendre à femme une laide qu'une belle,» *Les Matinées* (1585),» dans: *Oeuvres* (Paris: [s. n.], 1889), t. 1, p. 182.

(8) M.-C. Phan, «La belle Nani, la belle dans l'Italie du XVIe siècle,» dans: Véronique Nahoum-Grappe et Nicole Czechowski, *Autrement, fatale beauté, une évidence, une énigme* ([s. l.]: [s. n.], 1987), p. 76.

(9) Pierre de Bourdeille Brantôme, «*Recueil des dames* (XVIe siècle),» dans: *Oeuvres complètes* (Paris: [s. n.], 1873), p. 404.

(10) Luca Pacioli, *Divina Proportione* (Milan: [s. n.], 1497).

(11) Piero della Francesca, *De corporis regularibus* (Venise: [s. n.], 1509),

انظر: André Chastel, *Renaissance méridionale, Italie 1460-1500*, coll. «L'univers des formes» (Paris: Gallimard, 1965),

إن العرض الذي قدمه بيرو «يتيح التمعّن في المعلومات النظرية في هذا المجال»، ص 46.

(12) انظر: Erwin Panofsky, *Le codex huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci* (Paris: Flammarion, 1996) (1er éd. anglaise, 1940), p. 19.

(13) المصدر نفسه، الصورة 91.

(14) انظر: Luc Ferry, *Le sens du beau: Aux origines de la culture contemporaine* (Paris: Editions Cercle d'art, 1998) (1er éd., 1990), p. 28.

(15) C. F. Biaggi, «L'anatomie artistique de Léonard,» dans: *Léonard de Vinci* (Paris: Cercle du Bibliophile, 1958), tome 2, p. 447,

انظر أيضاً: Daniel Arasse, *Léonard de Vinci* (Paris: Hazan, 1997), «La culture de Léonard», p. 35.

(16) Albrecht Dürer, *Les quatre livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain* (Paris: [s. n.], 1613) (1er éd., 1523), pp. 4-20.

(17) المصدر نفسه، ص 22.

(18) انظر: Daniel Arasse, «La beauté de la chair,» dans: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps* (Paris: Seuil, 2005).

(19) Dürer, *Les quatre livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain*, p. 191.

(20) المصدر نفسه، ص 195.

(21) Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations: Essai sur les arts visuels* (Paris: Gallimard, 1969) (1er éd. anglaise, 1955), p. 86.

(22) Vincenzo Danti, *Trattato delle perfette proporzioni* (Florence: [s. n.], 1567),

مذكور في: Daniel Arasse, «Présentation» et Panofsky, *Le codex huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, p. 8.

4. نار الوجه والأمزجة

(1) Cesare Vecellio, *Costumes anciens et modernes* (Paris: [s. n.], 1891) (1er éd. italienne, 1590), t. I, p. 118,

انظر أيضاً: G. Calvi, «Le recueil des habits de Cesare Vecellio,» *Colloque international à la mémoire de Jean-Louis Flandrin* (Paris: Université de Paris-VIII, 2003).

(2) Ben Jonson, «*The Silent Woman* (1609),» dans: Catherine Bernard-Cheyre, *La femme au temps de Shakespeare* (Paris: Stock, 1988), p. 103.

(3) ترتوليانوس مذكور في: Guy Bechtel, *Les quatres femmes de Dieu* (Paris: Plon, 2000), p. 220.

(4) P. F. J. Benedicti, *Somme des péchés* (Paris: [s. n.], 1602) (1er éd., 1584), p. 246.

(5) Jean Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes* (Paris: [s. n.], 1582), p. 5.

(6) P. Alogana, *Abrégé du docteur Martin Azpilcueta, Navarrois* (Paris: [s. n.], 1602) (1er éd., 1590), chap. 16, no. 14 et 15,

مذكور في: Jean-Louis Flandrin, *Les amours paysannes*, coll. «Archives» (Paris: Gallimard-Juliard, 1975), p. 81.

(7) Olivier de Serres, *Le théâtre d'agriculture et le mesnage des champs* (Arles: Actes Sud, 1996) (1er éd., 1600), p. 1368.

(8) المصدر نفسه، ص 1369.

(9) H. de Monteux, *Conservation de la santé et prolongation de la vie* (Paris: [s. n.], 1572), p. 279.

(10) Jean-Louis Flandrin, «Soins de beauté et recueil de secrets,» dans: *Les soins de beauté,* actes du IIIe colloque international, Grasse, 26-28 avril (1985), p. 21.

(11) انظر: ««Inventaire après décès des biens meubles, demeurés du décès de haulte et puissante dame Madame Anne de Laval, estant au chasteau de Craon,» (1553),» dans: André Joubert, *Histoire de la baronnie de Craon de 1382 à 1626* (Paris: [s. n.], 1888), p. 470.

(12) المصدر نفسه، ص 472.

(13) انظر: Pierre de Bourdeille Brantôme, «*Recueil des dames* (XVIe siècle),» dans: *Oeuvres complètes* (Paris: [s. n.], 1873), p. 402.

(14) A. Piccolomini, «*Dialogo della creanza delle donne* (XV[e] siècle),» cité par M.-C. Phan, «Pratiques cosmétiques et idéal féminin dans l'Italie des XV[e] et XVI[e] siècles,» dans: *Les soins de beauté*, p. 119.

(15) G. Nelli, ««Giulio et Isabella,» *Nouvelles* (XVI[e] siècle),» dans: *Conteurs italiens de la renaissance*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1993), p. 788.

(16) Voir pour cette critique, la thèse de Catherine Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVI[e]-XVIII[e] siècle* (Paris -I, 2003), pp. 27-30.

(17) Liébault, «*Trois livres de l'embellissement des femmes,*» dans: Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVI[e]-XVIII[e] siècle,* p. 28.

(18) مذكور عن: M.-C. Phan, «Pratiques cosmétiques et idéal féminin dans l'Italie des XV[e] et XVI[e] siècles,» dans: *Les soins de beauté*, p. 120.

(19) مذكور عن: Jacqueline Boucher, *Deux épouses et reines à la fin du XVIe siècle* (Saint- Etienne: PUSE, 1995), p. 90.

(20) مذكور عن: Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVI[e]-XVIII[e] siècle,* p. 30.

(21) André Le Fournier, *La décoration d'humaine nature, avec plusieurs souveraines receptes tant en l'art de médecine que pour faire savons, pouldres et pommes redolentes, aussi plusieurs eaues prouffitables* (Paris: [s. n.], 1582), p. 18.

(22) Michael de Nostradamus, *Le vraye et parfaict embellissement de la face et conservation du corps en son entier* (Anvers: Plantin, 1557), p. 37.

(23) انظر: Albert le Grand, *Le secret des secrets de nature, extraits tant du Petit et du Grand Albert, que d'autres philosophes* (Epinal: [s. n.], [s. d.]).

(24) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, pp. 63-64.

(25) المصدر نفسه.

(26) Liébault, Ibid., pp. 75 à 185.

(27) Nostradamus, *Le vraye et parfaict embellissement de la face et conservation du corps en son entier*, p. 39.

(28) المصدر نفسه، ص 26.

(29) Liébault, Ibid., p. 39.

(30) المصدر نفسه، ص 78.

(31) Nostradamus, Ibid., p. 43.

(32) Le Fournier, *La décoration d'humaine nature, avec plusieurs souveraines receptes tant en l'art de médecine que pour faire savons, pouldres et pommes redolentes, aussi plusieurs eaues prouffitables*, p. 18.

(33) انظر: Sabine Melchior-Bonnet, *L'art de vivre au temps de Diane de Poitiers* (Paris: Nil, 1998), p. 45.

(34) انظر: Brantôme, «*Recueil des dames* (XVIe siècle),» dans: *Oeuvres complètes*, p. 36.

(35) F. de Malherbe, «Lettre à Peiresc, 10 juin 1614,» dans: *Oeuvres*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1971), p. 647.

(36) Pierre de Bourdeille Brantôme, *Les dames galantes* (XVIe siècle), coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1981), p. 224.

(37) المصدر نفسه، ص 232.

(38) Philippe Erlanger, *Diane de Poitiers déesse de la renaissance* (Paris: Perrin, 1976), p. 335.

(39) Le Fournier, *La décoration d'humaine nature, avec plusieurs souveraines receptes tant en l'art de médecine que pour faire savons, pouldres et pommes redolentes, aussi plusieurs eaues prouffitables*, p. 3.

(40) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, p. 77.

(41) Le Fournier, Ibid., p. 3.

(42) Raoul du Mont Vert, *S'ensuyt les fleurs et secrets de medecine* (Paris: [s. n.], 1538), s.p.

(43) مذكور عن: Emmanuel Pierre Rodocanachi, *La femme italienne à l'époque de la renaissance* (Paris: [s. n.], 1907), pp. 110-111.

(44) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, pp. 25-26.

(45) المصدر نفسه، ص 22.

(46) Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, t. 1, p. 246.

(47) المصدر نفسه، ص 266.

(48) Anne de Beaujeu, *Les enseignements d'Anne de France à sa fille Suzanne de Bourbon* (1505) (Marseille: Laffitte Reprints, 1978), pp. 40-41.

(49) Michel de Montaigne, *Essais* (1580), coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1958), p. 81.

(50) Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, t. 1, p. 213.

(51) المصدر نفسه، ص 185.

(52) Voir C. Vecellio et la tenue «sans ceinture» des dames françaises en deuil,

المصدر نفسه، الجزء 1، ص 242.

(53) C. Marot, «*Dialogue des amoureux* (1514),» dans: Fernand Libron et Henri Clouzot, *Le corset dans l'art et les mœurs du XIII*ᵉ *au XX*ᵉ *siècle* (Paris: [s. n.], 1933), p. 9.

(54) Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes (XVII*ᵉ *siècle)*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1967), t. 1, p. 60.

(55) Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (Paris: Garnier-Flammarion, 1991) (1er éd. italienne, 1528), p. 29.

(56) Brantôme, *Les dames galantes*, pp. 290-291.

(57) A.-M. Schmidt, «Les blasons du corps féminin,» dans: *Poètes du XVI*ᵉ *siècle*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1953), p. 294.

(58) Brantôme, Ibid., p. 304.

(59) انظر أطروحة: Thilda Herbillon-Moubayed, *La danse conscience du vivant: Danse et éducation* (Paris: Université de Paris - VIII, 1988); en particulier «La danse ou l'histoire d'un corps qui émerge,» p. 69.

(60) Marie de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597) (Paris: Nizet, 1992), p. 71.

(61) Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, p. 25.

(62) Brantôme, *Les dames galantes*, p. 290.

القسم الثاني
الجمال البليغ
(القرن السابع عشر)

1. الوجه أم القامة؟

(1) Voir gravure Anonyme, *La mode triomphante en la place du Change*, coll. Rotschild (Paris: Musée du Louvre, 1650).

(2) Théophile Lavallée, *Correspondance générale de Madame de Maintenon* (Paris: [s. n.], 1866), lettre du 22 décembre 1700, t. 4, p. 361.

(3) انظر: Olivier de Serres, *Le théâtre d'agriculture et le mesnage des champs* (Arles: Actes Sud, 1996) (1er éd., 1600),

وهو نص كُتب خصيصاً لنبيل من نبلاء الريف في فرنسا قبل الثورة (1789).

(4) Roger Chartier et Hugues Neveux, «La ville dominante et soumise,» dans: Georges Duby, *Histoire de la France urbaine* (Paris: Seuil, 1981), t. 4, p. 163.

(5) H. Sauval, cité par: Marcel Poète, *La promenade à Paris au XVIIe siècle* (Paris: Armand Colin, 1913), p. 112.

(6) Jean de La Bruyère, *Les caractères* (1688) (Paris: Garnier frères, 1954), p. 181.

(7) S. de Hanovre, *Mémoires et lettres de voyage (1650-1678)* (Paris: Fayard, 1990), pp. 88-89.

(8) المصدر نفسه، ص 90.

(9) المصدر نفسه، ص 224.

(10) المصدر نفسه، ص 89.

(11) المصدر نفسه، ص 138.

(12) Samuel Pepys, *Journal* (1660-1669), coll. «Bouquins» (Paris: Laffont, 1994), t. 2, p. 564.

(13) المصدر نفسه، الجزء 1، ص 401.

(14) المصدر نفسه، ص 603.

(15) المصدر نفسه، الجزء 2، ص 827.

(16) المصدر نفسه.

(17) المصدر نفسه، ص 656.

(18) المصدر نفسه، ص 991.

(19) المصدر نفسه، الجزء 1، ص 346.

(20) انظر: Autoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes* (Paris: [s. n.], 1690), art. «Taille»:

«يقال إن الفتاة التي انتفخ بطنها قد خسرت قدّها المشوق».

(21) Louis de Rouvroy Saint Simon, *Mémoires (XVIIe et XVIIIe siècles)* (Paris: Boislisle, 1913), t. 22, p. 281,

انظر أيضاً: Dirk Van der Cruysse, *Le portrait dans les «mémoires» du duc de Saint-Simon* (Paris: Nizet, 1971), p. 177.

(22) Saint Simon, Ibid., t. 38, p. 346.

(23) Edouard de Barthélemy, *La galerie des portraits de Mlle de Montpensier (1657-1658)* (Paris: [s. n.], 1860), p. 292.

(24) Marie de Rabutin-Chantal, *Correspondance*, lettre du 18 décembre 1689, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 781, t. III: «Une taille libre et droite».

(25) Anonyme, ««Histoire,» *Mercure galant*, novembre 1681,» dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1997), p. 486.

(26) Furetière, Ibid., art. «Taille».

(27) Lavallée, *Correspondance générale de Madame de Maintenon*, lettre du 9 novembre 1701, t. 4, p. 461.

(28) Saint Simon, *Mémoires (XVIIe et XVIIIe siècles)*, t. 26, p. 300.

(29) Hanovre, *Mémoires et lettres de voyage (1650-1678)*, p. 152.

(30) C. de Marguetel de Saint-Evremont, *Idée de la femme qui ne se trouve point et ne se trouvera jamais (env. 1680), oeuvres publiées sur les manuscrits de l'auteur* (Paris: [s. n.], 1714), t. 1, p. 175.

(31) Rabutin-Chantal, *Correspondance*, t. 2, p. 351.

(32) Hanovre, Ibid., p. 54.

(33) Chevalier de Nisard, *Satyre sur les cerceaux, paniers criardes, manteaux, volants des femmes et sur les autres ajustements* (1712) et P. Lacroix, *Histoire de la vie des Français: Recueil curieux de pièces originales* (Paris: [s. n.], [s. d.]), p. 391.

(34) Anonyme, «Lettre d'une dame qui écrit les aventures de son amie,» *Mercure galant*, novembre 1680, dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, p. 478.

(35) Voir les commentaires de J. Duchêne sur les descriptions faites d'Henriette d'Angleterre autour de 1660, Jacqueline Duchêne, *Henriette d'Angleterre duchesse d' Orléans* (Paris: Fayard, 1995), p. 104.

(36) انظر: Van der Cruysse, *Le portrait dans les «mémoires» du duc de Saint-Simon*, p. 178.

(37) انظر: A. Niderst, «Madeleine de Scudéry, construction et dépassement du portrait romanesque,» dans: K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.- Y. Debreuille, *Le portrait littéraire* (Lyon: PUL, 1988).

(38) انظر: J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France (1641- 1681)* (Paris: Honoré Champion, 1994).

(39) Barthélemy, *La galerie des portraits de Mlle de Montpensier (1657-1658)*,

«في عام 1657، إن السيد دو سيغري ـ وهو أمين سر البنت البكر لأخي الملك، وهو أيضاً من النبلاء العاديين ـ جمع هذه الأوصاف وأضاف من عنده أوصافاً أخرى، ثم نشرها»، ص I.

(40) Duchêne, *Henriette d'Angleterre duchesse d'Orléans*, les portraits littéraires d'Henriette d'Angleterre mêlent «lieux communs et précision», p. 104.

(41) R. Duchêne, *Les précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes* (Paris: Fayard, 2001),

«المدائح التي كالتها الصحف للسيدات العظيمات في البلاط، يجب أن تقرأ كعبارات متملقة يحسن تجاوز مفرداتها»، ص 131.

(42) انظر: J. Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine* (Paris: Seuil, 2002), «Un nouveau paradigme: Le mécanisme», p. 207.

(43) انظر: A. Deneys-Tunney, *Ecriture du corps, de Descartes à Laclos* (Paris: PUF, 1992): «Le cartésianisme marque le moment historique d'un «désenchantement du corps», p. 35,

انظر أيضاً: J.-J. Courtine, «Le corps désenchanté,» dans: *Le corps au XVII^e siècle*, dir. R. W. Tobin, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995.

(44) R. de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris: Gallimard, 1989) (1^er éd., 1708), p. 69.

(45) «*Mercure galant*, 1684,» dans: *Nouvelles du XVII^e siècle*, p. 327.

(46) Van der Cruysse, *Le portrait dans les «mémoires» du duc de Saint-Simon*, pp. 183-184.

(47) M. de Scudéry, *Clélie, histoire romaine* (Paris: [s. n.], 1654-1660), t. 7, p. 148.

(48) Barthélemy, *La galerie des portraits de Mlle de Montpensier (1657-1658)*, p. 294.

(49) A. Bodeau de Somaize, *Le secret d'être toujours belle* (Paris: [s. n.], 1666), pp. 9 et 11.

(50) R. de Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules* (1662) (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), p. 158.

(51) E. Fléchier, *Mémoires sur les grands jours tenus à Clermont Ferrand en 1665 -1666* (Paris: [s. n.], 1844), p. 301.

(52) A. de Saint-Gabriel, *Le mérite des dames* (Paris: [s. n.], 1640), voir le «Ciel des Beautez héroïnes», pp. 280 sq.

(53) M. de Pure, *La précieuse ou le mystère des ruelles dédié à celles qui n'y pensent pas* (Paris: [s. n.], 1656), pp. 180-190,

(54) انظر أعلاه ص 55 من هذا الكتاب.

2. الروح والأشكال

(1) F. de La Rochefoucauld, «*Réflexions diverses* (XVIIe siècle),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1957), p. 513.

(2) René Descartes, «*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison* (1637),» dans: *Oeuvres et lettres*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1955), p. 166.

(3) Voir aussi sur ce thème de l'«esprit», R. Duchêne, *Ninon de Lenclos ou la manière jolie de faire l'amour* (Paris: Fayard, 2000) (1er éd., 1984), p. 65.

(4) F. de La Rochefoucauld, «*Maximes* (éd. de 1678),» dans: *Oeuvres complètes*, p. 440.

(5) A. de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (Saint-Étienne: POSE, 1998) (1er éd., 1671), p. 207.

(6) N. Boileau, «*Dissertation sur la Joconde* (1669),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1966), p. 316.

(7) M. de Scudéry, *Le grand Cyrus* (Paris: [s. n.], 1649-1653).

(8) E. Fléchier, *Mémoires sur les grands jours tenus à Clermont Ferrand en 1665-1666* (Paris: [s. n.], 1844), p. 301.

(9) N. Faret, *L'honnête homme, ou l'art de plaire à la cour* (Paris: [s. n.], 1630), cité par G. Haroche-Boujinac, «Harmonie,» dans: Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du moyen âge à nos jours* (Paris: Seuil, 1995), p. 474.

(10) Anonyme, ««Histoire,» *Mercure galant*,» dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1997), p. 486.

(11) J.-L. Jam, «Je-ne-sais-quoi,» dans: *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du moyen âge à nos jours*, p. 522.

(12) T. Renaudot, *Gazette de France*, 15 janvier 1641.

(13) A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres* (Paris: [s. n.], 1685), pp. 406-407.

(14) M. Fumaroli, *L'école du silence, le sentiment des images au XVIIe siècle*, coll. «Champ» (Paris: Flammarion, 1998) (1er éd., 1994), p. 229.

(15) A. Bodeau de Somaize, *Le secret d'être toujours belle* (Paris: [s. n.] 1666), p. 20.

(16) S. Koster, *Racine, une passion française* (Paris: PUF, 1998), p. 115.

(17) F. Senault, *De l'usage des passions* (Paris: [s. n.], 1649) (1er éd., 1640), p. 95.

(18) E. Auerbach, *Le culte des passions: Essai sur le XVIIe siècle français* (Paris: Macula, 1998) (1er éd., 1926), voir «Racine et les passions», p. 41.

(19) Voir à cet égard, G. Simon, *Kepler astronome astrologue* (Paris: Gallimard, 1979).

(20) A. du Laurent, «*Oeuvres anatomiques,*» dans: *Les oeuvres* (Paris: [s. n.], 1639), p. 565.

(21) المصدر نفسه.

(22) المصدر نفسه، ص 566.

(23) المصدر نفسه.

(24) Bodeau de Somaize, *Le secret d'être toujours belle*, p. 32.

(25) J. Rohou, *Le XVIIe siècle, une révolution de la condition humaine* (Paris: Seuil, 2002), voir «Consolidation de l'intériorité,» p. 379.

(26) A. de Saint-Gabriel, *Le mérite des dames* (Paris: [s. n.], 1640), p. 20.

(27) Ch.-E. de Bavière (princesse Palatine), *Correspondance de Madame* (XVIIe siècle) (Paris: [s. n.], 1880), tome 1, p. 127.

(28) F. de Motteville, «*Mémoires* (XVIIe siècle),» dans: *Les Français vus par eux-mêmes,* t. 1, et A. Niderst, *Le siècle de Louis XIV: Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, coll. «Bouquins» (Paris: Laffont, 1997), pp. 447-448.

(29) E. de Barthélemy, *La galerie des portraits de Mlle de Montpensier* (1657-1658) (Paris: [s. n.], 1860), p. 182.

(30) Saint-Réal et C. de Vichard de, «*Dom Carlos* (1672),» dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, p. 512.

(31) M. de Scudéry, *Clélie*, citée par: T. Lavallée, *Mme de Maintenon, la maison royale de Saint-Cyr (1686 - 1693)* (Paris: [s. n.], 1862), p. 15.

(32) Louis de Rouvroy Saint Simon, *Mémoires (XVIIe et XVIIIe siècles)* (Paris: Boislisle, 1913), t. 6, p. 217,

(33) Vermeer de Delft, *Dame au chapeau rouge,* vers 1664, collection Mellon (Washington: National Gallery of Art, [s. d.]).

(34) P. Rembrandt, *Portrait de Saskia* (Dresde: Gemäldegalerie, 1633).

(35) M. Pinault, «L'expression des passions à travers quelques exemples de dessins du XVIe siècle,» dans: Bernard Yon, *La peinture des passions, de la*

renaissance à l'âge classique, colloque international (Saint- Etienne: Ed. univ. de Saint-Etienne, 1995).

«Système de Charles Le Brun sur la physionomie d'après les écrits de (36) Nivelon son élève,» dans: G. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (1780) (Paris: Ed. de Moreau de la Sarthe, 1835), t. 9, p. 99. Voir aussi J. Baltrusaitis, *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes* (Paris: Olivier Perrin, 1957), le chapitre «Physiognomonie animale,» p. 23.

J. de La Bruyère, *Les caractères* (1688) (Paris: Garnier frères, 1954), (37) p. 75.

N. Boileau, «*Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (38) (1672),» dans: *Oeuvres complètes*, p. 370.

«Système de Charles Le Brun sur la physionomie d'après les écrits de (39) Nivelon son élève,» dans: Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, p. 106.

Samuel Pepys, *Journal* (1660-1669), coll. «Bouquins» (Paris: Laffont, (40) 1994), t. I, p. 432.

Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes (XVII^e^ siècle)*, coll. La (41) Pléiade (Paris: Gallimard, 1967), t. 2, p. 774.

(42) المصدر نفسه.

F. de Parfaict, *Histoire du théâtre depuis son origine jusqu'à présent* (43) (Amsterdam: [s. n.], 1735-1749), t. XIII, p. 538.

(44) المصدر نفسه، الجزء 13، ص 531.

«*Mercure galant*, décembre 1673,» cité par: P. Mélèse, *Le théâtre et le* (45) *public à Paris sous Louis XIV; 1659-1715* (Paris: Droz, 1934), p. 173.

Le libraire de la galerie du palais (1633), cité par: G. Mongré-dien, *La* (46) *vie quotidienne des comédiens au temps de Molière* (Paris: Hachette, 1966), p. 29.

P. Beaussant, *Versailles, Opéra* (Paris: Gallimard, 1981), «L'homme (47) baroque est celui pour qui l'être et le paraître se confondent,» p. 22.

Marie de Rabutin-Chantal, *Correspondance*, lettre du 18 décembre (48) 1689, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, [s. d.]), lettre du 15 janvier 1672, t. I, p. 417.

Ibid., lettre du 6 avril 1672, t. I, p. 469. (49)

A. Couprie, *La Champmeslé* (Paris: Fayard, 2003), «S'il n'a pas formé (50) Marie, Racine l'affine et parachève l'épanouissement de son talent,» p. 157.

De Parfaict, *Histoire du théâtre depuis son origine jusqu'à présent,* cité (51)
par: J. Noury, *Mlle de Champsmélé, comédienne du roi* ([s. l.]: Rouen, 1892), p. 161.

(52) انظر أعلاه ص 54 من هذا الكتاب.

Luc Ferry, *Le sens du beau: Aux origines de la culture contemporaine* (53)
(Paris: Editions Cercle d'art, 1998) (1[er] éd., 1990), p. 27.

N. Boileau, cité par: Ferry, Ibid., p. 41. (54)

(55) انظر أعلاه ص 61 من هذا الكتاب.

R. Pillorget, S. Pillorget, *France baroque, France classique, 1589-1715,* (56)
coll. «Bouquins» (Paris: Robert Laffont, 1995), t. I: «On croit ne trouver la beauté que dans la vérité et la vérité dans l'ordre,» p. 863.

Ferry, *Le sens du beau: Aux origines de la culture contemporaine,* p. 48. (57)

C. Kintzler, *Jean Philippe-Rameau: Splendeur et naufrage de l'esthétique* (58)
du plaisir à l'âge classique (Paris: Minerve, 1983), cité par Ferry, Ibid., p. 36.

Ferry, Ibid., p. 34. (59)

Saint-Evremont et C. de Marguetel de Saint-Denis de, «Caractère de (60)
Madame la comtesse d'Olonne,» dans: *Oeuvres* (Paris: [s. n.], 1714) (1[er] éd., XVII[e] siècle), t. I, pp. 91-92.

J. du Bosc, *L'honneste femme* (Paris: [s. n.], 1646), cité par: J. Grand- (61)
Carteret, *L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité* (Paris: Librairie de la curiosité et des beaux-arts, 1928), t. III, p. 175.

Senault, *De l'usage des passions,* p. 134. (62)

3. بين أشكال التنقية وأشكال الضغط

R. Muchembled, *L'invention de l'homme moderne: Culture et sensibilités* (1)
en France du XV[e] au XVIII[e] siècle, coll. «Pluriel» (Paris: Le Livre de poche, 1994), (1[er] éd., 1988), «La moralisation des actes de la vie quotidienne (au XVII[e] siècle),» p. 146.

S. Locatelli, «*Voyage de France, mœurs et coutumes françaises* (1664- (2)
1665),» dans: J.-M. Goulemot, P. Lidsky et D. Masseau, *Le voyage en France: Anthologie des voyageurs européens en France, du moyen âge à la fin de l'empire,* coll. «Bouquins» (Paris: Robert Laffont, 1995), p. 177.

(3) E. Brackenhoffer, «*Voyage en France* (1643-1644),» dans: Goulemot, Lidsky et Masseau, *Le voyage en France: Anthologie des voyageurs européens en France, du moyen âge à la fin de l'empire*, p. 296.

(4) J.-J. Bouchard, «*Voyage de Paris à Rome* (1630),» dans: Goulemot, Lidsky et Masseau, *Le voyage en France: Anthologie des voyageurs européens en France, du moyen âge à la fin de l'empire*, p. 314.

(5) L. Godefroy, «*Voyages en Gascogne, Bigorre et Béarn* (1644-1646),» dans: Goulemot, Lidsky et Masseau, *Le voyage en France: Anthologie des voyageurs européens en France, du moyen âge à la fin de l'empire*, p. 369.

(6) Just Zinderling, «*Voyage dans la vieille France* (1616),» dans: Goulemot, Lidsky et Masseau, *Le voyage en France: Anthologie des voyageurs européens en France, du moyen âge à la fin de l'empire*, p. 249.

(7) H. de Rouvière, «*Voyage du tour de la France* (1713),» dans: Goulemot, Lidsky et Masseau, *Le voyage en France: Anthologie des voyageurs européens en France, du moyen âge à la fin de l'empire*, p. 360.

(8) Autoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes* (Paris: [s. n.], 1690), art. «Remède».

(9) *Mercure galant*, avril 1693, pp. 33-34.

(10) J. Donneau de Visé, «*L'apothicaire de qualité* (1664),» dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1997), p. 401.

(11) P. Guibert, *Toutes les œuvres charitables* (Paris: [s. n.], 1661), p. 569.

(12) Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes (XVIIe siècle)*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1967), t. II, p. 34.

(13) المصدر نفسه، ص 582.

(14) المصدر نفسه، ص 627.

(15) Voir J. Schlanger, *Les métaphores de l'organisme* (Paris: Vrin, 1971), pp. 47-60.

(16) Voir F. d'Aquapendente, *Opera chirurgica*, 1647, chap. 44 et figures.

(17) F. Timoléon de Choisy, *Histoire de la marquise-marquis de Banneville* (1695), dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, p. 973.

(18) P. Constant, *Un monde à l'usage des demoiselles* (Paris: Gallimard, 1987), «La sublime déformée,» p. 125.

(19) A. Geoffroy, *Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique* (Paris: [s. n.], 1887), lettre du 6 janvier 1707, pp. 108-109.

Marie de Rabutin-Chantal, *Correspondance*, lettre du 18 décembre (20)
1689, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, [s. d.]), lettre du 6 mai 1676, t. II, p. 284.

Voir J-D. de Saint-Jean, *Femme de qualité en gourgandine*, 1688, BnF, (21)
Cabinet des estampes.

F. H. Aubignac, *La nouvelle histoire du temps ou relation du royaume de* (22)
coquetterie (Paris: [s. n.], 1655).

Livre commode contenant les adresses (Paris: [s. n.], 1690), t. II, p. 61. (23)

J. Locke, *De l'éducation des enfants* (Paris: [s. n.], 1798) (1er éd. (24)
anglaise, 1693), t. I, p. 54.

Louis de Rouvroy Saint Simon, *Mémoires (XVIIe et XVIIIe siècles)* (25)
(Paris: Boislisle, 1913), t. 18, p. 25, le mot «corps» est celui du nom donné au corset; «robe de chambre» signifie ici «robe longue et couvrante».

Marie de Rabutin-Chantal, *Correspondance*, lettre du 17 novembre (26)
1675, t. II, p. 164.

Ibid., lettre du 1er avril 1672, t. I, p. 468. (27)

(28) انظر أعلاه ص 58 ـ 59 من هذا الكتاب.

A. Bosse, *Les oeuvres de miséricorde*, «Donner à manger à ceux qui ont (29)
faim» (vers 1640), BnF, Cabinet des estampes.

A. Bosse, *Les cinq sens*, «L'ouïe» (vers 1640), BnF, Cabinet des (30)
estampes.

J. Emelina, «La beauté physique dans le théâtre de Molière: Fragments (31)
de discours amoureux sur le corps,» dans: Santa Barbara et R. W. Tobin, *Le corps au XVIIe siècle*, Papers on French Seventeenth Century Litterature, Biblio 17 (Paris-Seattle-Tubingen: [s. n.], 1995), p. 193.

J. Donneau de Visée, ««Tel paie les violons qui ne danse pas toujours,» (32)
dans: *Les Nouvelles galantes comiques et tragiques* (1669),» dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, p. 425.

Dancourt, *La fête au village ou les bourgeoises de qualité* (1700) (33)
(Montpellier: Ed. Espace 34, 1996), p. 75.

J. Emelina, «La beauté physique dans le théâtre de Molière: Fragments (34)
de discours amoureux sur le corps,» dans: Barbara et Tobin, *Le corps au XVIIe siècle*, p. 204.

A. Furetière, «*Le roman bourgeois* (1666),» dans: *Romanciers du XVIIe* (35)
siècle, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1958), p. 999.

(36) J. Donneau de Visée, ««Tel paie les violons qui ne danse pas toujours,» dans: *Les Nouvelles galantes comiques et tragiques* (1669),» dans: *Nouvelles du XVIIe siècle*, p. 427.

(37) R. La Thuilière, *La préciosité: Etude historique et linguistique* (Genève: [s. n.], 1966), cité par C. Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVIe-XVIIIe siècle*, thèse, Paris- I, 2003, p. 387.

(38) انظر عبارة السيدة جوردان: «يبدو لي أن هذه الأغنية كالحة قليلاً وتدفع إلى النوم...»، وانظر أيضاً: Molière, «*Le bourgeois gentilhomme* (Paris: [s. n.], 1670),» dans: *Théâtre complet* (Paris: Garnier frères, [s. d.]), p. 1315.

(39) J. Emelina, «La beauté physique dans le théâtre de Molière: Fragments de discours amoureux sur le corps,» dans: Barbara et Tobin, *Le corps au XVIIe siècle*, p. 204.

(40) Voir F. Gayot de Pitaval, *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées* (Amsterdam: [s. n.], 1764-1766), t. III, p. 281. Voir aussi P. Darmon, *Gabrielle Perreau, femme adultère* (Paris: Grasset, 1981).

(41) A. de Saint.Gabriel, *Le mérite des dames* (Paris: [s. n.], 1640), p. 15.

(42) R. de Bussy-Rabutin, «*Mémoires* (XVIIe siècle),» dans: *Les Français vus par eux-mêmes*, t. I, et A. Niderst, *Le siècle de Louis XIV: Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, coll. «Bouquins» (Paris: Laffont, 1997), p. 473.

(43) A. de Courtin, *Nouveau traité de civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (Saint-Etienne: POSE, 1998) (1er éd., 1671), p. 212.

(44) Voir J. D. de Saint-Jean, *Femme de qualité en déshabillé* (Paris: [s. n.], 1693), BnF, Cabinet des estampes, et N. Bonnart, *L'ouïe* (Paris: [s. n.], 1694), BnF, Cabinet des estampes.

(45) Voir A. Bosse, *La galerie du palais* (Paris: [s. n.], 1640), BnF, Cabinet des estampes. Voir aussi A. Bosse, *Dame suivant l'édit* (Paris: [s. n.], env. 1640), BnF, Cabinet des estampes.

(46) R. Castel et C. Haroche, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi* (Paris: Fayard, 2001), p. 59.

(47) N. Bonnart, *Le gentilhomme et la dame se promenant* (Paris: [s. n.], 1693), BnF, Cabinet des estampes.

L. Guyon, *Le cours de médecine en français contenant miroir de santé et* (48)
beauté corporelle (Lyon: [s. n.], 1664) (1er éd, 1615), p. 238.

Voir en particulier M. Meurdrac, *La chymie charitable et facile en* (49)
faveur des dames (Paris: [s. n.], 1666).

Dame à sa toilette, école de Fontainebleau, XVIe siècle, musée des (50)
Beaux-Arts, Dijon.

Sabina Poppaea, maître italien, XVIe siècle, musée d'art et d'histoire, (51)
Genève.

Voir Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation* (52)
des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVIe-XVIIIe siècle, p. 53.

Mignard, *La marquise de Montespan* (vers 1670), musée du Berry, (53)
Bourges.

N. de Largilière, *Jeune Strasbourgeoise* (vers 1700), musée des Beaux- (54)
Arts, Strasbourg.

P. Rembrandt, *Saskia en Flore* (1634-1636), Londres, National Gallery. (55)

R. Duchêne, *Ninon de Lenclos ou la manière jolie de faire l'amour* (56)
(Paris: Fayard, 2000) (1er éd., 1984), «Le fard... Preuve de son être pervers et mensonger,» p. 122.

S. Beauvalet-Boutourye, *Etre veuve sous l'ancien régime* (Paris: Belin, (57)
2001), p. 134.

Haussonville et C. Hanotaux, *Souvenirs de Madame de Maintenon* (58)
(Paris: Calmann-Lévy, 1904), p. 69.

F. de Motteville, «*Mémoires* (XVIIe siècle),» dans: *Les Français vus par* (59)
eux-mêmes, t. I, et A. Niderst, *Le siècle de Louis XIV: Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, p. 438.

Saint Simon, *Mémoires (XVIIe et XVIIIe siècles)*, t. 12, p. 302. (60)

Mlle de Montpensier, «*Mémoires* (XVIIe siècle),» dans: *Les Français* (61)
vus par eux-mêmes, t. I, et A. Niderst, *Le siècle de Louis XIV: Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, p. 446.

Samuel Pepys, *Journal* (1660-1669), coll. «Bouquins» (Paris: Laffont, (62)
1994), t. II, p. 794.

M. Nancini, «*Mémoires* (XVIIe siècle),» dans: *Les Français vus par eux-* (63)
mêmes, t. I, et A. Niderst, *Le siècle de Louis XIV: Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, p. 70.

(64) *Satire anonyme*, citée par M. Poète, *La promenade à Paris au XVIIe siècle* (Paris: [s. n.], 1913), p. 113.

(65) Molière, «*L'école des femmes* (1662),» dans: *Théâtre complet*, p. 437.

(66) Molière, «*Les précieuses ridicules* (1659),» dans: *Théâtre complet*, p. 197.

(67) J. Pujet de la Serre, *Le réveille matin des dames* (Paris: [s. n.], 1638), p. 8.

(68) *Les mots à la mode* (Paris: [s. n.], 1693), p. 52.

(69) Pepys, *Journal* (1660-1669), t. I, p. 117.

(70) المصدر نفسه، الجزء 2، ص 1090.

(71) المصدر نفسه، ص 991.

(72) C. Sorel, «*Histoire comique de Francion* (1623),» dans: *Romanciers du XVIIe siècle*, p. 269.

(73) J.-P. Landry, «Le corps de la femme dans la littérature française du XVIIe siècle,» dans: *Le corps de la femme: Du blason à la dissection mentale*, actes du colloque, 18 nov. 1989, université de Lyon-III, «La littérature religieuse», p. 33.

(74) E. Binet, *Essai des merveilles de la nature* (Paris: [s. n.], 1621), p. 564.

(75) Mots cités par J.-P. Landry, «Le corps de la femme dans la littérature française du XVIIe siècle,» dans: *Le corps de la femme: Du blason à la dissection mentale*, p. 37.

(76) المصدر نفسه، ص 34.

(77) P. Juvernay, *Discours particulier contre les femmes débraillées de ce temps* (Paris: [s. n.], 1637). Voir aussi J. Boileau, *L'abus des nudités de gorge* (Paris: [s. n.], 1675).

(78) L. de Bouvignes, *Le miroir de la vanité des femmes mondaines* (Namur: [s. n.], 1675).

(79) Anonyme, *La courtisane déchiffrée* (Paris: [s. n.], 1642).

(80) L. S. Rolet, *Le tableau des piperies des femmes mondaines* (Paris: [s. n.], 1635), pp. 29-30.

(81) المصدر نفسه، ص 38.

(82) De Bouvignes, *Le miroir de la vanité des femmes mondaines*, p. 36.

(83) Binet, *Essai des merveilles de la nature*, p. 563.

Voir aussi, M. Fintoni, «L'ingeno negato, l'irnrnaginario antifemminile (84) tra XVI[e] XVII secolo,» P. Totaro, *Donne filosofia e cultura nel seicento* (Rome: Consiglio nationale delle ricerche, 1999).

De Bussy-Rabutin, «*Mémoires* (XVII[e] siècle),» dans: *Les Français vus* (85) *par eux-mêmes*, t. I, et A. Niderst, *Le siècle de Louis XlV: Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, p. 655.

(86) المصدر نفسه، ص 570.

(87) المصدر نفسه، ص 655.

(88) المصدر نفسه، ص 656.

Molière, «*Le tartuffe ou l'imposteur* (1669),» dans: *Théâtre complet*, p. (89) 669.

Fénelon, *Traité de l'éducation des filles* (Paris: Klincsieck, 1994) (1[er] éd., (90) 1687), p. 82.

P. Fortin de la Hoguette, *Testament ou conseils fidèles d'un père à ses* (91) *enfants* (Leyde: [s. n.], 1655) (1[er] éd., 1648), p. 193.

Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles Lambert, «*Avis d'une mère à* (92) *sa fille*,» dans: *Oeuvres* (Paris: [s. n.], 1764) (1[er] éd., XVII[e] siècle), p. 152.

Vélasquez, *Les ménines* (1656), Madrid, musée du Prado. (93)

Voir L. Andries, *Le grand livre de secrets, le colportage en France aux* (94) *XVII[e] et XVIII[e] siècles* (Paris: Imago, 1994), p. 85, et P. Bout, *La foire au village*, Bruxelles, musée des Beaux-Arts, (1658-1719).

القسم الثالث
الجمال المُعاني
(القرن الثامن عشر)

A. Le Camus, *Abdeker, ou l'art de conserver la beauté* (Paris: [s. n.], (1) 1774), t. I, p. 17.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص 61.

(4) المصدر نفسه، ص 90.

(5) المصدر نفسه، ص 15،

voir aussi A. Farge, «Jeu des esprits et des corps au xviii[e] siècle,» dans: C. Dauphin et A. Farge, *Séduction et sociétés, approches historiques* (Paris: Seuil, 2001),

«في كل طبقة من طبقات المجتمع، دفع عصر الأنوار الأجساد إلى البحث عن السعادة»، ص 88.

1. اكتشاف الوظيفي

(1) G. Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des lumières* (Paris: Payot, 1969), p. 359.

(2) A. Renaut, *La libération des enfants: Contribution philosophique à une histoire de l'enfance* (Paris: Bayard, Calmann-Lévy, 2002), p. 234.

(3) E. Kant, *Rêve d'un visionnaire expliqué par ses rêves métaphysiques* (1766) (Paris: Vrin, 1967), p.118.

(4) انظر أعلاه ص 127 من هذا الكتاب.

(5) J. Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des lumières* (Paris: Flammarion, 1970) (1er éd., 1963), p. 189.

(6) Voltaire, «*Dictionnaire philosophique* (1764), art. «Beau»,» dans: *Oeuvres complètes* (Paris: [s. n.], 1827), t. II, p. 1394.

(7) المصدر نفسه.

(8) J. A. Venel, *Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées au mariage* (Paris: [s. n.], 1776), p. V.

(9) J. Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, coll. «Arts idées histoire» (Genève: Skira, 1964), p. 119.

(10) F. Boucher, *La petite jardinière* (vers 1740), Rome, musée national d'Art ancien.

(11) J.-H. Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1782), BnF, Cabinet des estampes.

(12) C.-N. Cochin, *Le tailleur pour femme* (1737), BnF, Cabinet des estampes.

(13) A. Watteau, *Le faux pas* (1718), Paris, musée du Louvre.

(14) M. Quentin de la Tour, *La femme inconnue* (vers 1750), musée du Louvre.

(15) J.-B. Peronneau, *La femme au chat* (1750), Paris, musée du Louvre.

(16) A. de Tilly, *Mémoires* (1825) (Paris: Mercure de France, 1965), p. 99.

(17) Sur Tilly, voir O. Blanc, *L'amour à Paris au temps de Louis XVI* (Paris: Perrin, 2002), «Tilly le Roué», p. 244.

(18) J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation* (1762) (Paris: Garnier frères, [s. d.]), p. 498.

(19) المصدر نفسه.

(20) G. Sinoué, *L'ambassadrice* (Paris: Le Livre de poche, 2002), p. 98. Un riche échange épistolaire est exploité par l'auteur dans cette biographie de lady Hamilton.

(21) J. W. von Goethe, *Voyage en Italie* (16 mars 1787), cité par Sinoué, *L'ambassadrice*, p. 115.

(22) N. Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé* (1796-1797) (Paris: H. Jonquières, 1924), t. 1, p. 298.

(23) المصدر نفسه، ص 343.

(24) المصدر نفسه، الجزء 2، ص 292.

(25) G. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (Paris: [s. n.], 1835) (1er éd., 1780), t. III, p. 249; voir «De l'harmonie entre la beauté morale et la beauté physique,» p. 231.

(26) Cité par J. Haecher, *Le règne des femmes, 1715-1793* (Paris: Grasset, 2001), p. 325.

(27) Voir le «sentiment et la sensibilité», J. Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (Chicago: The University Chicago Press, 1997), p. 114.

(28) J. Le Rond d'Alembert et D. Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts* (Genève: [s. n.], 1778-1779) (1er éd., 1751-1772), art. «Sensibilité», t. 30, p. 811.

(29) L.-R. de Belleval, «*Souvenir d'un chevau-léger de la garde du roi* (XVIIIe siècle),» dans: *Les Français vus par eux-mêmes*, t. II, A. de Maurepas et F. Brayard, *Le XVIIIe siècle: Anthologie des mémorialistes du XVIIIe siècle*, coll. «Bouquins» (Paris: Robert Laffont, 1996), p. 928.

(30) B. de Saint-Pierre, *Etudes de la nature* (1784) (Paris: [s. n.], 1843), p. 202.

(31) C. de Laclos, cité par A. Vincent-Buffault, *Histoire des larmes* (Paris: Rivages, 1986), p. 58.

(32) François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, *Les amants malheureux* (1748), cité par Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, p. 58.

D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des* (33)
arts, art. «Sensibilité», t. 30, p. 810. Voir aussi C. Burel, «Le corps sensible dans le roman du XVIIIe siècle,» dans: M. Delon et J.-C. Abramovici, *Le corps des lumières, de la médecine au roman*, université Paris-X, 1998.

L. S. Mercier, *Le tableau de Paris* (Paris: Mercure de France, 1994). (1er (34)
éd., 1780), t. I, p. 382.

M. Daumas, *La tendresse amoureuse, XVIe-XVIIIe siècle*, coll. «Pluriel» (35)
(Paris: Hachette, 1997), p. 211.

C. Taylor, *Les sources du moi: La formation de l'identité moderne* (Paris: (36)
Seuil, 1998) (1er éd., 1989), p. 373.

D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des* (37)
arts, art. «Beau». Voir aussi D. Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime* (Paris: Honoré Champion, 1997), p. 41.

Voir J.-L. Flandrin, *Le sexe et l'occident: Evolution des attitudes et des* (38)
comportements (Paris: Seuil, 1981), «La notion de «sentiment» semble inconnue au XVIe siècle,» p. 37.

Luc Ferry, *Le sens du beau: Aux origines de la culture contemporaine* (39)
(Paris: Editions Cercle d'art, 1998) (1er éd., 1990), «L'objet de l'esthétique, le monde sensible, n'a de sens que pour l'homme,» p. 28.

«L'anthropodicée prend la place de la théodicée,» G. Gusdorf, cité par (40)
S. Goyard-Fabre, *La philosophie des lumières en France* (Paris: Klincksieck, 1972), p. 196.

A. de Baecque, «1715-1815,» dans: J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, (41)
Histoire culturelle de la France (Paris: Seuil, 1998), t. III, p. 110.

D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des* (42)
arts, art. «Proportion», t. XXVII, p. 602.

Voir, entre autres, E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos* (43)
idées du sublime et du beau (1757) (Paris: Vrin, 1998); W. Hogarth, *Analyse de la beauté* (1753) (Paris: ensb-a, 1991); C. de Laclos, «*De l'éducation des femmes* (1783),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1951), surtout, «De la beauté,» p. 460; J. Spence, *Le miroir des belles femmes* (1752) (Paris: [s. n.], 1800), et C.-H. Watelet, *L'art de peindre* (Paris: [s. n.], 1761).

J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens* (Paris: [s. n.], 1766) (44)
(1er éd., 1764), t. I, p. 202.

(45) Sur Winckelmann, voir E. Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art* (Paris: Gallimard, 2003). Voir aussi C. Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX[e] siècle, l'art et la règle* (Paris: Odile Jacob, 2004), p. 56:

«بما أن الفن الإغريقي يعتبر كتأريخ للجمال المثالي، فهنا يقتضي البحث عن المبادئ التي وجهت الحقيقة الفنية في الحضارة الكلاسيكية».

(46) Sur cette notion de «préjugé esthétique», voir M. Guédron, «La perception physiognomonique au tournant des lumières: De quelques convergences entre sciences et art,» dans: N. Laneyrie-Dagen, *La physiognomonie entre sémiologie, morale et politique: Pour une méthodologie analytique*, colloque de la Fondation européenne de la science, Paris, 4-5-6 décembre 2003.

(47) Voir Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX[e] siècle, l'art et la règle*, «L'éloge de la nature,» p. 52.

(48) Watelet, *L'art de peindre*, pp. 93-94.

(49) Diderot, «*Essai sur la peinture* (1795),» dans: *Oeuvres complètes* (Paris: Ed. chronologique, Le Club français du livre, 1970), t. VI, p. 1117.

(50) انظر أعلاه ص 96 من هذا الكتاب.

(51) D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts*, voir art. «Rameur,» t. XXVIII.

(52) Diderot, «*Essai sur la peinture* (1795),» dans: *Oeuvres complètes*, pp. 257-258.

(53) Hogarth, *Analyse de la beauté*, p. 99.

(54) المصدر نفسه، ص 79.

(55) Diderot, «*Essai sur la peinture* (1795),» dans: *Oeuvres complètes*, t. VI, p. 254. Voir «l'esthétique du bossu».

(56) المصدر نفسه.

(57) Watelet, *L'art de peindre*, p. 80.

(58) Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, t. I, p. 4.

(59) *Le médecin des dames* (Paris: [s. n.], 1771), p. 155.

(60) Diderot, «*Essai sur la peinture* (1795),» dans: *Oeuvres complètes*, t. VI, p. 259.

(61) M.-J. Roland, *Mémoires* (1820) (Paris: Mercure de France, 1966), p. 254.

(62) Cité par E. et J. Goncourt, *La femme au XVIII[e] siècle* (Paris: [s. n.], 1887) (1[er] éd., 1862), p. 240.

P. Camper, *Dissertation sur la meilleure forme des souliers* (Paris: [s. n.], (63)
1791) (1er éd., 1780), p. 138.

P. Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la* (64)
physionomie (Paris: [s. n.], 1791) (1er éd., 1775), p. 44.

J.-J. Courtine et C. Haroche, *L'histoire du visage* (Paris: Rivages, 1988), (65)
p. 126.

Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la* (66)
physionomie, p. 46.

Voir T. Todorov, *Nous et les autres: La réflexion française sur la* (67)
diversité humaine (Paris: Seuil, 1989), qui définit des démarches de «racialisme», p. 179.

Voir aussi la vision de J.-F. Blumenbach, *De l'unité du genre humain et* (68)
de ses variétés (Paris: [s. n.], 1804) (1er éd., 1795), dont l'objet est de recenser des différences raciales dans la largeur des crânes.

Voir M. Meijer, *Race and Aesthetics in the Anthropology of Petrus* (69)
Camper (1722-1789) (Amsterdam: Atlanta, 1999).

Georges Louis Leclerc de Buffon, «*De l'homme* (1755),» dans: *Oeuvres* (70)
complètes (Paris: [s. n.], 1836), t. IV, p. 99.

La formule est de P. Roussel, *Système physique et moral de la femme* (71)
(Paris: [s. n.], 1813) (1er éd., 1775), p. 7, et J.-L. Moreau de La Sarthe, *Histoire naturelle de la femme* (Paris: [s. n.], 1803), en donne une représentation géométrisée, t. I, p. 94, pl. 2. Voir aussi S.- T. Soemmering, *Tabula foeminini junct. Descriptione* (Francfort: [s. n.], 1797).

G. Fraisse, *Muse de la raison: Démocratie et exclusion des femmes en* (72)
France, coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1995) (1er éd., 1989), p. 146.

D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des* (73)
arts, art. «Squelette», t. 31, p. 677.

Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la* (74)
physionomie, p. 59.

Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, p. 557. (75)

Fraisse, *Muse de la raison: Démocratie et exclusion des femmes en* (76)
France, voir «la faiblesse de l'espèce», p. 129.

S. Steinberg, *La confusion des sexes: Le travestissement de la renaissance* (77)
à la révolution (Paris: Fayard, 2001), p. 166.

(78) المصدر نفسه.

(79) Voir F. Decker, *La conscription militaire au département des forêts* (Luxembourg: Niederfeulent, 1980), t. I, p. 432.

(80) المصدر نفسه، ص 573.

(81) Steinberg, *La confusion des sexes: Le travestissement de la renaissance à la révolution*, p. 267.

(82) «Nous... Bonnes mères de famille...», déclaration des femmes du tiers état citée par E. G. Sledziewski, *Révolution du sujet* (Paris: Méridien-Klincksieck, 1989), p. 76.

(83) انظر أعلاه ص 49 من هذا الكتاب.

(84) J.-J. Barthélemy, *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (Paris: [s. n.], 1829) (1er éd., 1790), p. 401.

(85) G. Lavater, cité par Steinberg, *La confusion des sexes: Le travestissement de la renaissance à la révolution*, p. 201.

(86) انظر أعلاه ص 38 من هذا الكتاب.

(87) *Annonces, affiches nouvelles et avis divers de la province du Poitou* ([s. l.]: [s. n.], 1782), p. 181.

(88) Goncourt, *La femme au XVIIIe siècle*, p. 268.

(89) Voir N. Pellegrin, *Les vêtements de la liberté* (Aix-en-Provence: [s. n.], 1989), «Les corsets pour enfants».

(90) *Le monument du costume* (1773-1774) (Paris: [s. n.], 1883), t. II, p. 28.

(91) المصدر نفسه.

(92) A. Leroy, *Médecine maternelle ou l'art d'élever et de conserver les enfants* (Paris: [s. n.], 1803), p. 20.

(93) «مع كل شيء، استمر تقليد المشد النسائي. وتذكر رسائل كاجينيك (Kageneck) التي كتبت عام 1781 والتي ذكرها السيد بلان أن الدوقة دو مازاران كانت تلهث وراء خصر رفيع - مع أنها بنيتها الجسدية لا تسمح بذلك - ولكنها تستعمل دون انقطاع قوالب تعاكس الطبيعة وتسمّى بالكتل»، انظر: O. Blanc, *L'amour à Paris au temps de Louis XVI* (Paris: Perrin, 2002), p. 229.

(94) *L'avant-coureur*, 1770, pp. 501-502.

(95) *Cabinet des modes ou les modes nouvelles* (Paris: [s. n.], 1786), p. 158.

(96) F. Waro-Desjardins, *La vie quotidienne dans le Vexin au XVIIIe siècle: Dans l'intimité d'une société rurale* (Pontoise: Société historique de Pontoise, 1992), pp. 172-174.

(97) *Nouveau Dictionnaire français composé sur le dictionnaire de l'académie française, enrichi d'un grand nombre de mots adoptés dans notre langue depuis quelques années* (Paris: [s. n.], 1793), 2 vol., art. «Corset».

(98) *L'Arlequin, ou collection des modes et des goûts,* an VII, p. 110.

(99) المصدر نفسه.

(100) N. Rétif de la Bretonne, *Les contemporaines* (1780), vol I, cité par Goncourt, *La femme au XVIII^e^ siècle*, p. 259.

(101) L.-A. de Caraccioli, *Le livre à la mode* (Paris: [s. n.], 1759), p. 13.

(102) E. Vigée-Lebrun, *Souvenirs* (Paris: Ed. des Femmes, 1984) (1^er^ éd., 1869), t. I, p. 66.

(103) *Cabinet des modes ou les modes nouvelles,* 1786, p. 154.

(104) Goncourt, *La femme au XVIII^e^ siècle*, p. 245.

(105) *Journal des dames et des modes,* 1807, p. 358.

(106) Voir J.-F. Janinet, *La comparaison* (env. 1770), BnF, Cabinet des estampes.

(107) P. Jaubert, *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers* (Paris: [s. n.], 1773), art. «Miroitier».

(108) J. Savary des Brulons, *Dictionnaire universel du commerce* (Paris: [s. n.], 1741), nouvelle édition continuée par P. L. Savary des Brulons, art. «Glace». Voir pour les salaires d'Ancien Régime P. Mantelier, «Tableaux dans lesquels sont donnés, du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle, les prix, en monnaie tournoi, des principales denrées...», *Mémoires de la société d'archéologie de l'Orléanais* (Orléans: [s. n.], 1862), t. V., p. 462.

(109) S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir* (Paris: Imago, 1994), p. 94.

(110) J. Callot, *Mémoire pour servir à l'histoire des mœurs et usages français* (Paris: [s. n.], [s. d.]), t. II, p. 99. Callot évoque ici la toute fin du XVIII^e^ siècle.

2. جمال الفرد

(1) Voir P. Goubert et D. Roche, *Les Français et l'ancien régime* (Paris: Armand Colin, 1984), t. II, p. 275.

(2) J.-E. Liotard, *Madame d'Epinay* (vers 1759), Genève, musée d'art et d'histoire.

(3) Voir D. Diderot, «*Salon de 1763,*» dans: *Oeuvres complètes* (Paris: Ed. chronologique, Le Club français du livre, 1970), t. V, p. 452.

(4) Goubert et Roche, *Les Français et l'ancien régime* t. II, p. 275.

(5) J. Le Rond d'Alembert et D. Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts* (Genève: [s. n.], 1778-1779) (1er éd., 1751-1772), art. «Visage», t. XXXV, p. 564.

(6) G. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (1780) (Paris: Ed. de Moreau de la Sarthe, 1835), t. I, p. 230.

(7) Voir G. Porta, *De humane physionomia,* 1586, en particulier, «De capite,» pp. 29 sq.

(8) Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, t. VII, pp. 42-47. La démarche descriptive est importante, même si Lavater n'a pas toujours abandonné le principe de quelque beauté idéale.

(9) انظر أعلاه ص 130 من هذا الكتاب.

(10) J.-J. Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloise* (1761) (Paris: Garnier frères, 1960), p. 270.

(11) المصدر نفسه، ص 271.

(12) انظر أعلاه ص 129 من هذا الكتاب.

(13) Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloise*, p. 270.

(14) المصدر نفسه.

(15) انظر أعلاه ص 98 من هذا الكتاب.

(16) J.-J. Rousseau, «*Les confessions* (1782-1783),» dans: *Oeuvres complètes,* coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1959), t. I, p. 330.

(17) L. d'Epinay, *Les contre-confessions: Histoire de Madame Montbrillant* (XVIIIe siècle) (Paris: Mercure de France, 1989), p. 344.

(18) A. Wengel von Kaunitz, «*Correspondance secrète,*» dans: *Les Français vus par eux-mêmes,* t. II, A. de Maurepas et F. Brayard, *Le XVIIIe siècle: Anthologie des mémorialistes du XVIIIe siècle*, coll. «Bouquins» (Paris: Robert Laffont, 1996), p. 917.

(19) J. Constable, cité par E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale* (Paris: Gallimard, 1971) (1er éd., 1956), p. 226.

(20) J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation* (1762) (Paris: Garnier frères, [s. d.]), p. 154.

(21) Gombrich, *L'art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale,* p. 226.

(22) المصدر نفسه، ص 435.

(23) انظر أعلاه ص 100 من هذا الكتاب.

(24) Voir Gombrich, Ibid., p. 435.

(25) «Hyperréaliste, la caricature est nécessairement hyperexpressive», J. Starobinski, *Les emblèmes de la raison* (Paris: Flammarion, 1979) (1[er] éd., 1973), p. 165. Voir aussi P. Perrot, *Le corps féminin (XVIII[e]-XIX[e] siècles)*, coll. «Points Histoire» (Paris: Seuil, 1991) (1[er] éd., 1984, sous le titre *Le travail des apparences*), p. 98.

(26) Voir D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts*, art. «Accommodage»: «Qui signifie l'action d'arranger les boucles d'une tête ou d'une perruque».

(27) Jean-Henri Marchand, *Encyclopédie perruquière, ouvrage curieux à l'usage de toutes sortes de têtes* (Paris: [s. n.], 1757).

(28) G. F. R. Molé, *Histoire des modes françaises, ou révolutions du costume en France, depuis l'établissement de la monarchie jusqu'à nos jours, contenant tout ce qui concerne la tête des Français; avec des recherches sur l'usage des chevelures artificielles chez les anciens* (Paris: [s. n.], 1773), p. 123.

(29) M. Lefèvre, *Traité des principes de l'art de la coëffure des femmes* (Paris: [s. n.], 1778).

(30) Lefèvre dédie d'ailleurs son ouvrage au «beau sexe».

(31) Voir P. Gerbod, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs* (Paris: Larousse, 1995), p. 55.

(32) Bigot de la Boissière, *Mémoire pour les coiffeurs de dames de Paris contre la communauté des maîtres barbiers, perruquiers, baigneurs, étuvistes* (Paris: [s. n.], 1769), p. 4.

(33) المصدر نفسه، ص 5.

(34) المصدر نفسه.

(35) Voir Gerbod, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, p. 99.

(36) Mémoire cité par P. Gerbod, Ibid., p. 102.

(37) المصدر نفسه، ص 104.

(38) J. Léonard, *Souvenirs de Léonard, coiffeur de la reine Marie Antoinette* (Paris: [s. n.], 1838) (2[e] éd.).

(39) Lefèvre, *Traité des principes de l'art de la coëffure des femmes*, p. 14.

(40) *Bibliothèque des petits maîtres*, citée par par E. et J. Goncourt, *La femme au XVIII[e] siècle* (Paris: [s. n.], 1887) (1[er] éd., 1862), p. 241.

(41) O. Blanc, *Les libertines: Plaisir et liberté au temps des lumières* (Paris: Perrin, 1997), p. 26.

(42) *Annonces, affiches et avis divers*, 1770, p. 156.

(43) المصدر نفسه، 1773، ص 179.

(44) Anonyme, *Manuel de la toilette et de la mode* (Paris: [s. n.], 1770), p. 9.

(45) L. S. Mercier, *Le tableau de Paris* (Paris: Mercure de France, 1994) (1[er] éd., 1780), t. II, p. 1117.

(46) D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts*, art. «Sincérité», p. 120.

(47) P. J. Marie de Saint-Ursin, *L'ami des femmes, ou lettres d'un médecin sur l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé, et la nécessité de l'usage habituel des bains en conservant leur costume actuel* (Paris: [s. n.], 1804), p. 209.

(48) Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest, *Mémoires* (XIX[e] siècle) (Paris: [s. n.], 1981), t. I, p. 243.

(49) Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, p. 500.

(50) Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloise*, p. 269.

(51) D'Epinay, *Les contre-confessions: Histoire de Madame Montbrillant*, p. 36.

(52) Cité par E. Badinter, notes de L. d'Epinay, Ibid., p. 1505.

(53) *Annonces, affiches et avis divers*, 1773, p. 132.

(54) المصدر نفسه، ص 59

(55) Barbe, *Parfumeur royal ou traité des parfums* (Paris: [s. n.], 1761) (1[er] éd., 1699).

(56) P. Jaubert, *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers* (Paris: [s. n.], 1773), art. «Toilette».

(57) Ibid., art. «Vermillon».

(58) J.-C. Valmont de Bomare, *Dictionnaire d'histoire naturelle* (Lausanne: [s. n.], 1776) (1[er] éd., 1765), art. «Bismuth».

(59) Catherine Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVI[e]-XVIII[e] siècle* (Paris -I, 2003), p. 232; voir aussi, E. Brian et C. Demeulenaere-Douyère, *Règlements, usages et sciences dans la France de l'absolutisme* (Paris: Ed. Tec & Doc, 2002).

(60) «Les fards», *Gazette de santé*, 1777 [n°1].

(61) Voir P.-J. Buc'hoz, *Toilette de Flore, à l'usage des dames ou essai sur les plantes et les fleurs qui peuvent servir d'ornements aux dames* (Paris: [s. n.], 1771).

(62) Antoine Hornot, *Traité des odeurs* (Paris: [s. n.], 1777), pp. 280-282.

(63) Antoine Hornot, *Traité raisonné de la distillation, ou la distillation réduite en principes* (Paris: [s. n.], 1777) (1er éd), p. 120.

(64) P. Poncelet, *Chimie du goût et de l'odorat* (Paris: [s. n.], 1755), «Nous entendons par poignée ce que la main d'un homme peut contenir,» p. 126.

(65) انظر أعلاه ص 119 من هذا الكتاب.

(66) Voir N. Lemery, *Pharmacie universelle* (Amsterdam: [s. n.], 1748), p. 666 et A. Baumé, *Eléments de pharmacie théorique et pratique* (Paris: [s. n.], 1770), p. 973.

(67) Voir Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVIe-XVIIIe siècle*, pp. 400-402. L'étude conduite par Catherine Lanoë sur la consommation de cosmétiques au XVIIIe siècle est la première du genre. Elle est à cet égard décisive.

(68) Voir D. Roche, *Histoire des choses banales* (Paris: Fayard, 1997), p. 223:

«كان الخدم والخادمات - باستعمالهم الثياب العادية وثياب الخدم وبسبب قربهم من أسيادهم - يسلكون دروب الاستهلاك، وكانوا بدورهم يجذبون الفئات الاجتماعية التي يرتادونها إليه».

(69) D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts*, t. XXIX, art. «Rouge».

(70) voir Lanoë, *Les jeux de l'artificiel: Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'ancien régime, XVIe-XVIIIe siècle*, p. 411.

(71) Mercier, *Le tableau de Paris*, t. II, p. 1117.

(72) Goncourt, *La femme au XVIIIe siècle*, p. 242.

(73) *Annonces, affiches et avis divers*, 1781, p. 65.

3. اللحم المدعَّم واللحم المجمَّل

(1) *Manuel de la toilette et des modes* (Paris: [s. n.], 1770),

ويذكر هذا الكتاب، الذي هو بمثابة قاموس، أدوات الزينة التقليدية، وكلها كانت تركّز على الوجه، ما عدا «الاسفنجات الخاصة بالجسم»، ص 2.

(2) Boissier de Sauvages, *Nosologie méthodique dans laquelle les maladies sont rangées par classe* (Paris: [s. n.], 1770) (1er éd., latine, 1763), t. I, p. 48.

(3) D. Diderot, «*Le rêve de d'Alembert* (1770),» dans: *Oeuvres philosophiques* (Paris: Pauvert, 1964), p. 195.

(4) L'article de plusieurs pages que *l'Encyclopédie* consacre à la fibre est à cet égard décisif. Voir: J. Le Rond d'Alembert et D. Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts* (Genève: [s. n.], 1778-1779) (1er éd., 1751-1772), t. XIV, art. «Fibre».

(5) المصدر نفسه، ص 670.

(6) D. Macbride, *Instructions méthodiques à la théorie de la médecine* (Paris: [s. n.], 1787) (1er éd., 1774), p. 53.

(7) P. Roussel, *Système physique et moral de la femme* (Paris: [s. n.], 1813) (1er éd.,1775), pp. 9-10.

(8) Voir ce thème dans P. Hoffmann, *La femme dans la pensée des lumières* (Genève: Slatkine, 1995).

(9) L. d'Epinay, *Les contre-confessions: Histoire de Madame Montbrillant* (XVIIIe siècle) (Paris: Mercure de France, 1989), pp. 1208, 1253, 1277, 1329.

(10) D. Diderot, «*La religieuse* (1770),» dans: *Oeuvres,* coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1951), p. 253.

(11) D. Diderot, «*Les bijoux indiscrets* (1748),» dans: *Oeuvres*, p. 159.

(12) C. de Laclos, «*De l'éducation des femmes* (1783),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1951), p. 440.

(13) J. A. Venel, *Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées au mariage* (Paris: [s. n.], 1776), p. 115.

(14) R. James, *Dictionnaire de médecine* (Paris: [s. n.], 1747), art. «Fibra».

(15) Venel, *Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées au mariage*, p. 12.

(16) المصدر نفسه، ص 114.

(17) P.-H. Buc'hoz, *Toilette de Flore à l'usage des dames* (Paris: [s. n.], 1771), p. 64.

(18) Voir: D'Epinay, *Les contre-confessions: Histoire de Madame Montbrillant*, p. 1282.

(19) J. Arbuthnot, *Essai des effets de l'air sur le corps humain* (Paris: [s. n.], 1742) (1er éd., 1740), p. 190.

(20) Voir J. Backouche, *La trace du fleuve: La Seine à Paris (1750-1850)* (Paris: Ed. de l'EHESS, 2000), et D. Roche, «Le temps de l'eau rare, du moyen âge à l'époque moderne,» *Annales ESC,* 2, 1984.

(21) Buc'hoz, *Toilette de Flore à l'usage des dames,* p. 64.

(22) J.-L. Moreau de La Sarthe, *Histoire naturelle de la femme* (Paris: [s. n.], 1803), t. III, p. 424.

(23) المصدر نفسه.

(24) المصدر نفسه، ص 229.

(25) P. J. Marie de Saint-Ursin, *L'ami des femmes, ou lettres d'un médecin sur l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé, et la nécessité de l'usage habituel des bains en conservant leur costume actuel* (Paris: [s. n.], 1804), p. 157.

(26) المصدر نفسه، ص 162.

(27) المصدر نفسه، ص 129.

(28) Voir H. Maret, *Mémoire sur la manière d'agir des bains d'eau douce et d'eau de mer* (Paris: [s. n.], 1769), et L. C. Macquart, *Manuel sur les propriétés de l'eau* (Paris: [s. n.], 1783).

(29) D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des arts*, art. «Bain», t. III.

(30) Voir, entre autres, Macquart, *Manuel sur les propriétés de l'eau,* p. 349.

(31) A. Cabanès, *Mœurs intimes du passé, deuxième série*: *La vie aux bains* (Paris: Albin Michel, 1908), p. 333.

(32) *L'avant-coureur,* 1761, p. 218.

(33) المصدر نفسه.

(34) Marie de Saint-Ursin, *L'ami des femmes, ou lettres d'un médecin sur l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé, et la nécessité de l'usage habituel des bains en conservant leur costume actuel*, p. 236.

(35) المصدر نفسه، ص 136.

(36) Moreau de La Sarthe, *Histoire naturelle de la femme*, t. III, p. 224.

(37) *Galerie des modes...,* fév. 1786, p. 154.

(38) انظر أعلاه ص 141 من هذا الكتاب.

(39) *Galerie des modes...*, fév. 1786, p. 114.

(40) المصدر نفسه.

D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des* (41)
arts, art. «Promenade», t. XXVII.

Le thème occupe près du quart des planches de la *Galerie des modes et* (42)
costumes français dessinés d'après nature entre 1778 et 1788.

Galerie des modes..., 1786, p. 157. (43)

Le monument du costume (1773-1774) (Paris: [s. n.], 1883), t. I, pp. (44)
11-13.

(45) المصدر نفسه، الجزء 2، ص 27.

N. Andry de Boisregard, *L'orthopédie ou l'art de prévenir et de corriger* (46)
dans les enfants les difformités du corps (Paris: [s. n.], 1741), t. I, livre II.

(47) المصدر نفسه، ص 100.

Venel, *Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées* (48)
au mariage, p. 179.

D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des* (49)
arts, t. XII, art. «Epaule», p. 618.

(50) المصدر نفسه، ص 620.

D'Alembert et Diderot, Ibid., t. XXV, art. «Pié», p. 772. (51)

Voir A. Montyon, *Recherches et considérations sur la population de la* (52)
France (Paris: [s. n.], 1778).

L. Sterne, *Le voyage sentimental*, 1768, publié dans: *Voyages* (53)
imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques (Amsterdam: [s. n.], 1789), t. 28,
p. 104.

(54) المصدر نفسه، ص 105.

Georges Louis Leclerc de Buffon, «Discours sur la nature des animaux (55)
(1753),» dans: *Oeuvres philosophiques* (Paris: PUF, 1954).

L. S. Mercier, *Le tableau de Paris* (Paris: Mercure de France, 1994). (1er (56)
éd., 1780), t. II, p. 939, «Le trafic des sens, le dépérissement des races».

J. Ballexserd, *Dissertation sur l'éducation physique des enfants* (Genève: (57)
[s. n.], 1762), p. 25.

Montyon, *Recherches et considérations sur la population de la France*, p. (58)
122.

J D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie: Dictionnaires des sciences et des* (59)
arts, t. XXV, art. «Proportions», p. 604.

Ibid., t. XIII, art. «Espèce». (60)

(61) C. A. Vandermonde, *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine* (Paris: [s. n.], 1756), p. 10.

(62) L.-H. Parias, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, t. III, et R. Lebrun, M. Venard et J. Quéniart, *De Gutenberg aux lumières* (Paris: Nouvelle Librairie de France, 1981). Voir «Suggestions positives,» p. 534.

(63) P. Bourdelais, *Les hygiénistes, enjeux, modèles pratiques* (Paris: Belin, 2001). Voir P. Bourdelais, «Les logiques de développement de l'hygiène publique».

(64) Voir le succès du livre de J. J. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire* (Paris: [s. n.], 1788), dont une dizaine d'éditions se suivent en l'espace de deux ans.

(65) Voir D. Bourg, *Nature et technique: Essai sur l'idée de progrès* (Paris: Hatier, 1997).

(66) Voir J. E. Giman, *Degeneration, the Dark Side or Progress* (New York: Columbia University Press, 1985).

(67) J.-J. Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloise* (1761) (Paris: Garnier frères, 1960),

يقول: «كانت وجوه هؤلاء الشابات الجميلات تحمرّ خجلاً لكلمة واحدة، وكان خجلهن يزيدهن روعة»، ص 56.

(68) Montyon, *Recherches et considérations sur la population de la France*, p. 122.

(69) E. Charton, *Voyageurs anciens et modernes* (Paris: [s. n.], 1861), t. IV, pp. 308-309.

(70) المصدر نفسه، ص 309.

(71) C. de Peysonnel, *Les numéros* (Amsterdam: [s. n.], 1783), t. II, p. 160.
Ou les mots de l'abbé Galiani dans sa lettre du 5 septembre 1772 adressée à Diderot, «Voyez de combien nous sommes énervés, amollis, dégradés,» voir Diderot, *Oeuvres*, t. X, p. 951.

(72) Vandermonde, *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine.*

(73) J. Faiguet de Villeneuve, *L'économie politique: Projet pour enrichir et pour perfectionner l'espèce humaine* (Paris: [s. n.], env. 1760).

(74) Bibliothèque salutaire, *Préserver l'espèce humaine* (Paris: [s. n.], 1787).

(75) J. C. Desessartz, *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas âge* (Paris: [s. n.], 1760), p. VI.

(76) Vandermonde, *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine*, p. VII.

القسم الرابع
الجمال «المشتهى»
(القرن التاسع عشر)

(1) Voir entre autres, E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Paris: Musée du Louvre, vers 1847), et G.-D. Friedrich, *Femme au soleil couchant* (Essen: Museum Folkwang, 1818).

(2) E. Zola, *Nana*, coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1977) (1er éd., 1879).

1. الجمال الرومانسي

(1) E. de Keyser, *L'Occident romantique, 1789-1850* (Genève: Skira, 1965), p. 148.

(2) P. Courthion, *Le romantisme* (Paris: Skira, 1961), p. 7,

«هذا الداء المستفحل ألهب الشبيبة المخملية بعد سقوط نابليون».

(3) E. Sue, *Les mystères de Paris* (Paris: [s. n.], 1843), t. I, p. 9.

(4) A. de Vigny, «*La maison du berger* (1844),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1955), t. II, p. 182.

(5) *Journal des dames et des modes*, 5 octobre 1832.

(6) C. Baudelaire, «*Le peintre de la vie moderne* (1860),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), p. 913.

(7) V. Hugo, «*Les rayons et les ombres* (1840),» dans: *Oeuvres complètes* (Paris: [s. n.], [s. d.]), t. 17, p. 45.

(8) H. de Balzac, «*Le Lys dans la vallée* (1836),» dans: *La comédie humaine*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1951), t. III, p. 797. Voir aussi A. Michel, *Le réel et la beauté dans le roman de Balzac* (Paris: Honoré Champion, 2001), «La beauté vient de l'âme», p. 159.

(9) H. de Balzac, «*Eugénie Grandet* (1833),» dans: *La comédie humaine*, t. III, p. 28.

(10) H. de Balzac, «*La femme abandonnée* (1832),» dans: *La comédie humaine*, t. II, p. 219.

(11) C. Corot, *La femme à la perle* (1866-1870) (Paris: Musée du Louvre, [s. d.]).

(12) G. Courbet, *Le sommeil* (1866), musée du Petit Palais.

(13) A. Scheffer, *Portrait de Madame Caillart, née Sipierre* (Paris: Musée du Petit Palais, env. 1850).

(14) انظر أعلاه ص 130 من هذا الكتاب.

(15) H. de Balzac, «*Le Lys dans la vallée*,» dans: *La comédie humaine*, p. 786. Voir aussi H. T. Finck, *Romantic Love and Personnal Beauty* (Londres: [s. n.], 1887), «Mental Refinement», p. 324.

(16) Stendhal, «*Le rouge et le noir* (1830),» dans: *Romans et nouvelles*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1952), t. I, p. 282.

(17) Voir, pour ce thème du «dédoublement à l'auto-observation» chez Stendhal, P. Pachet, *Les baromètres de l'âme: Naissance du journal intime* (Paris: Hatier, 1990), p. 81.

(18) Voir M.-L. Prévost, *Victor Hugo, l'homme océan* (Paris: Bibliothèque nationale de France et Ed. du Seuil, 2002), p. 61.

(19) Luc Ferry, *Le sens du beau: Aux origines de la culture contemporaine* (Paris: Editions Cercle d'art, 1998) (1er éd., 1990),

«عندئذ يترتب على العالم الداخلي أن يشكّل مضمون العالم الرومانسي،» ص 78.

(20) Une douzaine de revues de mode se créent en France entre 1820 et 1845, dont *Le journal des dames et des modes*, en 1820, *La Mode, revue des modes, galerie des mœurs*, en 1829, *Le Petit messager des modes*, en 1842.

(21) D. de Girardin, *Lettres parisiennes* (1836-1848) (Paris: Mercure de France, 1986), t. II, p. 335. Voir aussi, G. Houbre, *La discipline de l'amour: L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme* (Paris: Plon, 1997), «La toilette», p. 288.

(22) Girardin, *Lettres parisiennes*, t. II, p. 336.

(23) المصدر نفسه، ص 338.

(24) المصدر نفسه، الجزء 1، ص 455.

(25) المصدر نفسه، ص 456.

(26) H.de Balzac, «*Une fille d'Eve* (1839),» dans: *La comédie humaine*, t. II, p. 81.

(27) La «coquetterie» demeure «affectation» dans le *Nouveau dictionnaire français composé sur le dictionnaire de l'académie française, enrichi d'un grand*

nombre de mots adoptés dans notre langue depuis quelques années (Paris: [s. n.], 1793), 2 vol.

Journal pour tous, 1857, p. 144. (28)

T. Gautier, «Gavarni,» dans: Paul Gavarni, *Oeuvres choisies de* (29)
Gavarni: Etudes de mœurs contemporaines (Paris: [s. n.], 1846), t. I, s. p.

Baudelaire, «*Le peintre de la vie moderne* (1860),» dans: *Oeuvres* (30)
complètes, p. 883.

Gautier, Ibid., s. p. (31)

M. Courtin, *Encyclopédie moderne* (Paris: [s. n.], 1821-1828), art. (32)
«Beau, beauté», t. 4, p. 320.

A. Denis et I. Julia, *L'art romantique* (Paris: Somogy, 1996), p. 20. (33)

Baudelaire, «*Le peintre de la vie moderne* (1860),» dans: *Oeuvres* (34)
complètes, voir partie XI: «Eloge du maquillage,» p. 911.

Voir: *Constantin Guys, Fleurs du mal*, catalogue d'exposition, musée de (35)
la vie romantique (Paris: [s. n.], 2002).

Baudelaire, «*Le peintre de la vie moderne* (1860),» dans: *Oeuvres* (36)
complètes, p. 913.

P. Villaret, *L'art de se coiffer soi-même enseigné aux dames, suivi du* (37)
manuel du coiffeur, précédé de préceptes sur l'entretien de la beauté et la conservation de la chevelure (Paris: [s. n.], 1828), p. 165.

(38) المصدر نفسه، ص 160–163.

C. Lancha, «Le peintre de la vie moderne,» dans: *Constantin Guys,* (39)
Fleurs du mal, p. 107.

Voir M. Foucault commentant Baudelaire, «Qu'est-ce que les (40)
lumières?,» *Dits et écrits*, vol. IV (Paris: Gallimard, 1994), p. 571,

يرى بودلير أن «الإنسان العصري هو الذي يسعى إلى خلق نفسه بنفسه».

Catalogue des parfumeries superfines et savons de toilettes de la fabrique (41)
Dissey et Piver (Paris: [s. n.], 1827).

G. Duveau, *La vie ouvrière en France sous le second empire* (Paris: (42)
Gallimard, 1946), p. 369.

A. Schoelcher, *Fabrique spéciale d'essences et de parfumerie surfine* (43)
(Paris: [s. n.], 1851).

Voir *La Mode, le bulletin des modes* (1er novembre 1856). (44)

E. Coudray, parfumeur, *Catalogue*, 1868. (45)

(46) V. Hugo, *Les misérables* (1862) (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), t. I, p. 210.

(47) Voir J. Bricard, *Saintes ou pouliches, l'éducation des jeunes filles au XIX*[e] *siècle* (Paris: Albin Michel, 1985), p. 192.

(48) Lola Montes citée par I. Bricard, Ibid.

(49) «Les modes de Paris jugées par Mistress Trollope,» *Le Journal des dames et des modes*, 10 février 1836.

(50) Charles-Albert d'Arnould Bertall, *Les petites misères de la vie conjugale par H. de Balzac* (Paris: [s. n.], 1845), BnF, Cabinet des estampes.

(51) Antoinette-Joséphine-Françoise-Anne Drohojowska, *La vérité aux femmes sur l'excentricité des modes et de la toilette* (Paris: [s. n.], 1858), p. 20, citée par Bricard, *Saintes ou pouliches, l'éducation des jeunes filles au XIX*[e] *siècle*, p. 193.

(52) انظر أعلاه ص 183–184 من هذا الكتاب.

(53) *L'Ouvrier* (1862), p. 400.

(54) G. Flaubert, «*Madame Bovary* (1857),» dans: *Oeuvres*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1958), t. I, p. 349.

(55) C. Corot, *La lecture interrompue* (1865), Art Institute of Chicago.

(56) Voir G. Le Gray, *L'impératrice Eugénie en prière*, 1856, et S. Aubenas, *G. Le Gray, catalogue d'exposition* (Paris: BnF, 2002), p.132.

(57) C. James, *Toilette d'une Romaine au temps d'Auguste et conseils à une Parisienne sur les cosmétiques* (Paris: [s. n.], 1866), p. 246.

(58) المصدر نفسه، ص 247.

(59) المصدر نفسه، ص 249،

Autant dire que si Constantin James utilise le mot «maquillage», en 1866, Alphée Cazenave ne l'utilise toujours pas dans un livre pourtant très lu en 1867: *La décoration humaine, hygiène de la beauté* (Paris: [s. n.], 1867).

(60) H. de Balzac, «*Béatrix* (1844),» dans: *La comédie humaine*, t. II, p. 377.

(61) E. Chapus, *Théorie de l'élégance* (Paris: [s. n.], 1844), p. 56.

(62) A. Dumas, *Mes mémoires* (1802-1856), coll. «Bouquins» (Paris: Laffont, 1989), t. I, p. 341. Voir aussi l'internationalisation du thème: A. Walker, *Female Beauty: Being a Complete Analysis and Description of Every Parts of Woman's Forms* (New York: [s. n.], 1853),

يذكر وولكر وجود «ظهر أكثر تجوفاً عند المرأة ووجود «كليتين أكثر اتساعاً» مما هما عند الرجل»، ص 74.

H. de Balzac, «*La fille aux yeux d'or* (1835),» dans: *La comédie humaine*, p. 67, Voir encore B. Vannier, *L'inscription du corps chez Balzac: Pour une sémiologie du portrait balzacien* (Paris: Klincksiek, 1972). (63)

H. de Balzac, «*Une fille d'Eve* (1839),» dans: *La comédie humaine*, t. II, p. 104. (64)

Houbre, *La discipline de l'amour: L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, «La danse, trait d'union entre les deux sexes,» p. 210. (65)

Dumas, *Mes mémoires*, t. I, p. 348. (66)

Longchamp, revue de mode (31 juillet 1840). (67)

Voir L. Bland, *Banishing the Beast, Feminism, Sex and Morality* (Londres-New York: Tauris Park Paperbacks, 2001), «The Afflictions of Reproduction», p. 63. (68)

Dictionnaire de médecine (Paris: [s. n.], 1821), art. «Bassin», t. 3, p. 284. (69)

J.-C. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme* (Paris: [s. n.], 1843) (1er éd. anglaise, 1837-1841), t. II, p. 199. (70)

A. d'Orbigny, cité par Prichard, Ibid., t. II, p. 217. (71)

F.-E. Guérin, *Dictionnaire pittoresque d'histoire naturelle* (Paris: [s. n.], 1839), t. IV, p. 9. (72)

F. Menville de Ponsan, *Histoire philosophique et médicale de la femme* (Paris: [s. n.], 1845), t. II, p. 155. (73)

Stendhal, «*Le rouge et le noir* (1830),» dans: *Romans et nouvelles*, p. 371. (74)

A. Dubourg, *Dictionnaire des ménages: Répertoire de toutes les connaissances usuelles* (Paris: [s. n.], 1836), art. «Ceinture», p. 132. (75)

La silhouette, 1830, p. 25. Voir aussi, J. Harvey, *The Men in Black* (Londres: Reaktions Books, 1997), p. 195. (76)

L. Maigron, *Le romantisme et la mode* (Paris: Champion, 1911), p. 69. (77)

A. Dumas, T. Gautier et A. Houssaye, *Paris et les Parisiens au XIXe siècle* (Paris: [s. n.], 1856), p. 439. (78)

J. A. D. Ingres, *Jean-Baptiste Desdéban* (env. 1830), musée de Besançon. (79)

A. Devéria, *Alexandre Dumas* (1830), musée Victor-Hugo. (80)

(81) H. Raisson, *Code de la toilette, manuel complet de toilette et d'hygiène* (Paris: [s. n.], 1829), p. 68,

«أصبح الصدر مركزاً تجتمع فيه جميع الأعضاء التي تحظى بالعناية».

(82) Maigron, *Le romantisme et la mode*, p. 180.

(83) «Le bouffant des robes,» *La mode, revue politique et littéraire* (1845), p. 251.

(84) المصدر نفسه.

(85) C. Blanc, *L'art dans la parure et dans le vêtement* (Paris: [s. n.], 1875), p. 78.

(86) *Les plus belles femmes de Paris* (Paris: [s. n.], 1839), cité par *Le Petit messager des modes* (16 avril 1880).

(87) *Journal des jeunes personnes* (1835), p. 332.

(88) C. Chaponnier, *La physiologie des gens du monde* (Paris: [s. n], 1829), p. 114.

(89) C.-J.-F. Richard, *Traité sur l'éducation physique des enfants* (Paris: [s. n.], 1843), p. 222.

(90) Courtin, *Encyclopédie moderne*, t. 18, art. «Poitrine (mal de),» p. 457.

(91) *Dictionnaire de médecine*, t. 20, art. «Thorax», p. 203.

(92) L. R. Villermé, «Stature, conformation et santé des enfants et adolescents employés dans les mines de houille de la Grande-Bretagne,» *Annales d'hygiène* (Paris: [s. n.], 1843), p. 33.

(93) Voir *Dictionnaire de médecine*, art. «Station», t. 19, pp. 484-503; voir aussi *Abrégé du dictionnaire des sciences médicales* (Paris: [s. n.], 1826), art. «Station», t. 14, pp. 434-439.

(94) G. Cuvier, *Le règne animal distribué selon son organisation* (Paris: [s. n.], 1836) (1er éd., 1816), t. I, p. 5.

(95) *Dictionnaire de la conversation* (Paris: [s. n.], 1857), t. 13, art. «Morphologie: Etude scientifique des formes des êtres naturels».

(96) *Dictionnaire de médecine*, art. «Station», p. 497.

(97) G. Cuvier, *Leçons d'anatomie comparée* (Paris: [s. n.], 1805), t. I, p. 477.

(98) A. Richerand, *Nouveaux éléments de physiologie* (Paris: [s. n.], 1802), t. II, p. 273.

(99) Voir M. Spivak, «Francisco Amoros y Ondeano, précurseur et fondateur de l'éducation physique en France (1770-1848),» P. Arnaud, *Le corps en mouvement* (Toulouse: Privat, 1981).

(100) Voir L. de Savigny, *Le livre des jeunes filles* (Paris: [s. n.], 1846), p. 104. Voir aussi «Education physique, gymnastique des jeunes personnes,» *Journal des jeunes personnes* (1833), p. 220, et Dubourg, *Dictionnaire des ménages: Répertoire de toutes les connaissances usuelles*, art. «Gymnastique».

(101) P.-H. Clias, *Callisthénie ou somascétique naturelle appropriée à l'éducation physique des jeunes filles* (Paris: [s. n.], 1843).

(102) C. Defontenay, *Essai de calliplastie, étude sur les formes du visage* (Paris: [s. n], 1846).

(103) L. Gozlan, «La Parisienne,» dans: *Le diable à Paris: Paris et les Parisiens* (Paris: [s. n.], 1843), t. I, p. 44.

(104) Voir A. Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, coll. «Point» (Paris: Seuil, 1993), (1er éd., 1990), «Deux visions de la mondanité,» p. 15.

(105) Stendhal, «*Le rouge et le noir* (1830),» dans: *Romans et nouvelles*, p. 239.

(106) H. de Balzac, «La femme de province,» dans: *Les Français peints par eux-mêmes* (Paris: [s. n.], 1840-1842), t. I, p. 3.

(107) A.-J. Tudesq, «La France romantique et bourgeoise,» dans: G. Duby, *Histoire de la France* (Paris: Larousse, 1971), t. II, p. 360.

(108) Voir K. Stierle, *La capitale des signes: Paris et son discours* (Paris: EHESS, 2001) (1er éd., 1993), pp. 105 sq.

(109) P. Perret, *La Parisienne* (Paris: [s. n.], 1868), p. 23.

(110) Voir C. Nesci, «Balzac ou la séduction du corps passant,» *Orbis Litterarum, International Review of Literary Studies*, no. 6 (2000).

(111) H. de Balzac, «La Femme comme il faut,» dans: *Les Français peints par eux-mêmes*, t. I, p. 26.

(112) المصدر نفسه.

(113) Perret, *La Parisienne*, «Cette démarche est unique au monde,» p. 27.

(114) المصدر نفسه، ص 21.

(115) E. Guinot, «La lionne,» dans: *Les Français peints par eux-mêmes*, t. 2, p. 10.

(116) المصدر نفسه.

(117) المصدر نفسه.

(118) P.-A. Merlin, *Traité de jurisprudence* (Paris: [s. n.], 1812), t. 5, art. «Femme», p. 193. Voir encore l'évocation, en 1867, de «l'incapacité de la femme mariée» par P. Gide, *Etude sur la condition de la femme* (Paris: [s. n.], 1885) (1[er] éd., 1867), p. 433.

(119) F. M. F. Soulié, *La lionne* (Paris: [s. n.], 1856), p. 124.

(120) M. d'Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux* (XIX[e] siècle) (Paris: Mercure de France, 1990), t. I, p. 271.

(121) J. Barbey d'Aurevilly, «*Deuxième Memorandum* (1859),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1966), t. II, p. 1017.

(122) Voir V. Steele, *Paris Fashion, a Cultural History* (Oxford: Oxford University, 1988), «It's Fun to be a Man», p. 165.

(123) A. Dumas, «Filles, lorettes, courtisanes,» dans: *La grande ville* (Paris: [s. n.], 1842), t. II, p. 329.

(124) *Journal des dames et des modes* (25 février 1835). «Aujourd'hui que le temps, ce grand niveleur de toutes les inégalités, a fait disparaître, avec bien d'autres privilèges, ce privilège de la toilette...».

(125) H. de Balzac, «*Autre étude de femme* (1839),» dans: *La comédie humaine*, t. III, p. 225.

(126) يجب أن نضيف إلى هذه الكتب السلسلة الطويلة التي صدرت بعنوان: «فسلجات». وتجمع هذه الكتب السريعة نصوصاً وصوراً ترسم ملمحاً اجتماعياً معيناً. وأثارت هذه السلسلة فضول الناس بسبب تنوّعها: «فسلجة المرأة»، «فسلجة البّوابة»، «فسلجة أتعس امرأة»، ولاقت نجاحاً لدى مكتبات البيع.

Voir C. Pichois, «Le succès des «physiologies»,» dans: *Les Physiologies: Catalogue des collections de la Bibliothèque nationale*, établi et présenté par Andrée Lhéritier (Paris: Institut français de presse, 1958).

(127) H. de Balzac, *Autre étude de femme*, t. III, pp. 227-228. Voir aussi *Les Français peints par eux-mêmes: Panorama social du XIX[e] siècle*, exposition, Paris, musée d'Orsay, 23 mars-13 juin 1993.

(128) J.-C. Caron, *Génération romantique: Les étudiants de Paris et le Quartier latin, 1814-1851* (Paris: Armand Colin, 1991), «Le triomphe de la grisette», p. 203.

Victor Adam [et al.], *Paris au XIXe siècle: Recueil de scènes de la vie parisienne dessinées d'après nature* (Paris: [s. n.], 1839), p. 35. (129)

J. Janin, *L'hiver à Paris* (Paris: [s. n.], 1843), p. 45. (130)

Voir Gautier, «Gavarni,» dans: Gavarni, *Oeuvres choisies de Gavarni: Etudes de mœurs contemporaines*, Voir aussi Paul Gavarni, *Masques et visages* (Paris: [s. n.], 1857). (131)

Voyageur du début du XIXe siècle, cité par J.-L. Flandrin, *Familles, parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société* (Paris: Seuil, 1984) (1er éd., 1976), p. 114. (132)

L. Huart, *Museum parisien: Histoire physiologique, pittoresque, philosophique et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de la banlieue pour faire suite à toutes les éditions des œuvres de M. de Buffon* (Paris: [s. n.], 1841). (133)

Voir Adrien Provost, *Panorama des grands Boulevards: Paris panoramique*, architecture par E. Renard (Paris: [s. n.], 1840). (134)

Voir l'édition du *Gil Blas de Sentillane* de A.-R. Le Sage en 1835, illustrée par J. Ginoux. (135)

Voir S. Dahl, *Histoire du livre de l'antiquité à nos jours* (Paris: Editions Poinat, 1960), «L'industrialisation du livre et la réaction artistique», p. 248. (136)

Voir Gavarni, *Oeuvres choisies de Gavarni: Etudes de mœurs contemporaines*. (137)

Dumas, Gautier et Houssaye, *Paris et les Parisiens au XIXe siècle*, p. 429. (138)

Pour le rapport du masculin et du féminin au XIXe siècle, voir A. Rauch, *Le premier sexe: Mutations et crise de l'identité masculine* (Paris: Hachette, 2000). (139)

Sue, *Les mystères de Paris*, t. I, p. 10. (140)

Balzac, «*La fille aux yeux d'or* (1835),» dans: *La comédie humaine*, p. 65. (141)

H. de Balzac, «*Albert Savarus* (1842),» dans: *La comédie humaine*, t. I, p. 767. (142)

H. de Balzac, «*Le père Goriot* (1835),» dans: *La comédie humaine*, t. II, p. 894. (143)

H. de Balzac, «*La peau de chagrin* (1831),» dans: *La comédie humaine*, t. IX, p. 16. (144)

(145) Balzac, «*La fille aux yeux d'or* (1835),» dans: *La comédie humaine*, p. 272.

(146) المصدر نفسه.

(147) Sue, *Les mystères de Paris*, t. I, p. 3.

(148) J. Roy, «Byron,» dans: *Les écrivains célèbres* (Paris: Editions d'art, 1953), t. III, p. 22.

(149) G. N. Byron, lettre du 15 juin 1811, citée par G. Matzneff, *La diététique de Lord Byron* (Paris: La Table ronde, 1984), p. 24.

(150) Baudelaire, «*Le peintre de la vie moderne* (1860),» dans: *Oeuvres complètes*, p. 906.

(151) J. Barbey d'Aurevilly, «*Du dandysme et de George Brummell* (1861),» dans: *Oeuvres complètes*, t. II, p. 691.

(152) J.-P. Saidah, «Le dandysme, continuités et ruptures,» dans: A. Montandon, *De l'honnête homme au dandy* (Tübingen: Guter Nart Verlag, 1993), انظر المتأنق الذي «يلجأ إلى المظاهر» ويشعر بمرارة من أن «المجتمع الجديد ينادي بحرية ولكنه لا يعطيها»، ص 147، انظر أيضاً: R. Kempf, *Dandies*, coll. «Point Essais» (Paris: Seuil, 1984) (1[er] éd., 1977), p. 10.

(153) Voir E. Ronteix, *Manuel du fashionable ou guide de l'homme élégant* (Paris: [s. n.], 1829), «Toutes les carrières sont devenues accessibles», p. 8.

(154) A. de Musset, *Confessions d'un enfant du siècle* (1836), cité par M. Delbourg-Delphis, *Masculin singulier* (Paris: Hachette, 1985), p. 27. Voir aussi «La mélancolie des fashionable», p. 26.

(155) Saidah, «Le dandysme, continuités et ruptures,» dans: Montandon, *De l'honnête homme au dandy*, p. 147.

(156) *Revue britannique*, citée par Saidah, «Le dandysme, continuités et ruptures,» dans: Montandon, *De l'honnête homme au dandy*, p. 139.

(157) Cité par H. d'Alméras, *La vie parisienne sous Louis-Philippe* (Paris: Albin Michel, 1925) (1[er] éd., 1911), p. 469.

2. الاجتياح الجسدي

(1) A. Karr, *Encore les femmes* (Paris: [s. n.], 1858), p. 151.

(2) Voir J. Gratoir, *Modes parisiennes: Robes granadines laines*, établissements J. Grammont, 1846, BnF, Cabinet des estampes.

(3) Stendhal, *Armance* (1er éd., 1827), coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1975), p. 67. Voir aussi S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir* (Paris: Imago, 1994), p. 97.

(4) H. de Balzac, «La Femme comme il faut,» dans: *Les Français peints par eux-mêmes* (Paris: [s. n.], 1840-1842), t. I, p. 26.

(5) *La Silhouette* (1829), p. 70.

(6) C. Baudelaire, ««A une passante,» *Tableaux parisiens* (1857),» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), p.164.

(7) H. de Balzac, *Traité de la démarche* (Paris: [s. n.], 1842), p. 112.

(8) H. de Balzac, «La femme de province,» dans: *Les Français peints par eux-mêmes*, t. I, p. 2.

(9) Balzac, «La femme comme il faut,» dans: *Les Français peints par eux-mêmes*, p. 26.

(10) T. de Beutzen, «La mode,» *L'Illustration* (16 juin 1860).

(11) Voir Charles-Albert d'Arnould Bertall, «Essai sur la beauté des crinolines,» *L'Illustration* (24 septembre 1864), p. 26.

(12) Cham, *Douze années comiques* (Paris: [s. n.], 1880), «Année 1869», p. 47, voir aussi, H. Daumier, «Effet des tourniquets sur les jupons crinolines,» *Charivari* (1855).

(13) Voir *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation* (Paris: [s. n.], 1859), art. «Corset».

(14) V. Engelmann, *La toilette,* lithographie (1825), Paris, BnF, Cabinet des estampes.

(15) قال دوميه: «هذا وضع فريد. لقد أخذتُ أربع قامات تشبه القامة التي عرفتها في حياتي. فيفين الأولى! ثم كوكوت الفاجرة الفاجرة! ثم ميمي الطويلة، وزوجتي التي هي في الزاوية فوق»، (env. 1840), Paris, BnF, Cabinet des estampes.

(16) انظر أعلاه ص 145 من هذا الكتاب.

(17) A. Devéria, *C'est juste la taille de Vénus* (env. 1835), Paris, BnF, Cabinet des estampes.

(18) Voir, pour la première moitié du XIXe siècle, la bibliographie sur le corset dans le livre de A. Becquerel, *Traité élémentaire d'hygiène publique et privée* (Paris: [s. n.], 1877) (1er éd., 1851), p. 511.

(19) Voir P. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie* (Paris: Fayard, 1981), p. 277.

(20) Le chapitre que Philippe Perrot consacre au corset dans: Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, est capital.

(21) Voir *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, art. «Corset».

(22) *La Mode, revue des modes, galerie des mœurs* (1845), p. 59.

(23) *Le Petit messager des modes* (16 août 1842), p. 123.

(24) *Le Bon Ton* (1838), p. 944.

(25) Ibid. (1837), p. 686.

(26) Voir Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, p. 271, le corset «qui permet de s'habiller et de se déshabiller sans l'aide d'une domestique, d'un mari ou d'un amant».

(27) *Le Bon Ton* (1837), p. 686.

(28) H. de Balzac, «*Pierrette* (1840),» dans: *La comédie humaine*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1951), t. III, p. 700.

(29) *Le Bon Ton* (1837), p. 686.

(30) H. de Balzac, «*Modeste Mignon* (1844),» dans: *La comédie humaine*, éd. de 1976, t. I, p. 481.

(31) «La robe ne peut aller aujourd'hui que si elle est bien ajustée, collante en un mot,» *Le Caprice* (juillet 1876), p. 9.

(32) *Almanach de L'illustration* (1878), p. 60.

(33) S. Mallarmé, «*La Mode de Paris*, 1874,» dans: *Oeuvres complètes*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1961), p. 831. La «tournure» est un dispositif rigide placé à l'arrière de la robe pour accentuer la cambrure.

(34) C. de Castelbajac, *Journal, 1885-1886* (Paris: Perrin, 2002), p. 223.

(35) Charles-Albert d'Arnould Bertall, *La vie hors de chez soi* (Paris: [s. n.], 1876), p. 340.

(36) Mallarmé, «*La Mode de Paris*, 1874,» dans: *Oeuvres complètes*, pp. 832-833.

(37) E. Zola, *Nana*, coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1977) (1er éd., 1879), p. 348.

(38) *Le Petit messager des modes* (16 avril 1880).

(39) Ibid. (1876), planche no. 668.

(40) كلمة «بسيط» اجتاحت مجلات الموضة التي ركزت على الأشكال «المستقيمة» في آخر القرن.

(41) *Le Caprice* (1er janvier 1890).

(42) *Femina* (1905), p. 491.

(43) *Le Caprice* (1er janvier 1897).

(44) Ibid. (1er janvier 1890).

(45) Ibid. (1er juin 1876), p. 9.

(46) *Le Messager des modes* (1910), p. 133.

(47) *Le Caprice* (1er mai 1900).

(48) *Le Messager des modes* (16 novembre 1905).

(49) Voir *Les Dessous élégants* rendant compte régulièrement des dossiers déposés.

(50) Voir G. d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne* (Paris: Armand Colin, 1902), t. IV, p. 67.

(51) *Les Dessous élégants* (1909).

(52) Voir O'Followell, *Le corset, histoire, médecine, hygiène* (Paris: Maloine, 1908), publicité, planche en annexe, II.

(53) *Les Dessous élégants* (1901).

(54) Nell Kimball, *Les Mémoires de Nell Kimball: L'histoire d'une maison close aux Etats-Unis, 1880-1917* (Paris: J.-C. Lattès, 1978) (1er éd. américaine, 1970), p. 115.

(55) Voir G. Néret, *1000 dessous, histoire de la lingerie* (Paris: Taschen, 1998), p. 86.

(56) G. Lecomte, *Les cartons verts, roman contemporain* (Paris: Fasquelle, 1901), p. 64.

(57) P. Topinard, *Eléments d'anthropologie générale* (Paris: [s. n.], 1885), p. 1011.

(58) المصدر نفسه.

(59) M. Charpy, «La morphologie de la courbure lombaire», tiré à part, *Archives médicales de Toulouse*, juillet-août 1907.

(60) المصدر نفسه، ص 27.

(61) Zola, *Nana*, p. 224.

(62) المصدر نفسه، ص 47.

(63) المصدر نفسه، ص 48.

(64) المصدر نفسه، ص 104.

(65) المصدر نفسه، ص 36.

(66) المصدر نفسه، ص 47.

(67) Voir l'analyse de ce thème pour l'Occident fin de siècle, J. D'Emilio et E. B. Freedam, *Intimate Matters: A History of Sexuality in America* (Chicago: The University of Chicago Press, 1988), le chapitre VIII: ««Civilized Morality» under Stress».

(68) P. Louÿs, *La femme et le pantin* (1889) (Paris: Union latine d'éditions, 1935), p. 8.

(69) Zola, *Nana*, p. 226,

انظر أيضاً الشعور المدوّخ الذي أثارته رؤية ثوب حريري «لاصق بالجسم»،

Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1983) (1er éd., 1883), p. 290.

(70) O. Mirbeau, *Contes cruels* (Paris: Séguier, 1990) (1er éd., 1887), t. I, p. 111.

(71) A. Martin-Fugier, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt* (Paris: Seuil, 2001), p. 337.

(72) Zola, *Nana*, p. 457.

(73) *Guide des plaisirs à Paris* (Paris: [s. n.], 1889), «L'odeur de la femme traîne partout et vous envahit», p. 51.

(74) Zola, Ibid., p. 159.

(75) C. Baudelaire, ««La chevelure», *les fleurs du mal* (1857),» dans: *Oeuvres complètes*, p. 101.

(76) Zola, Ibid., p. 104.

(77) المصدر نفسه، ص 363.

(78) المصدر نفسه، ص 226.

(79) المصدر نفسه، ص 346.

(80) J.-K. Huysmans, *Le drageoir aux épices* (1874), coll. «10/18» (Paris: UGE, 1975), p. 375.

(81) E. et J. Goncourt, *Manette Salomon* (1867), coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1996), p. 304.

(82) Voir, entre autres, H. de Toulouse-Lautrec, *Femme qui se peigne* (1896), musée d'Albi; A. Mucha, *Affiche Job* (Paris: Imp. Champenois, 1896), et E. Grasset, *Susy Deguez* (Paris: Imp. G. de Malherbe, 1905).

(83) *Le Messager des modes* (1er janvier 1901).

(84) L. Morin, *Carnavals parisiens* (Paris: [s. n.], 1897), p. 11. Voir aussi E. Weber, *Fin de siècle: La France à la fin du XIXe siècle* (Paris: Fayard, 1986), «Transgressions», p. 45.

(85) Voir *Le Monde illustré,* «Le bouillonnement capiteux de leurs dessous», cité par R. Muriand, *Les folies-bergère* (Sèvres: La Sirène, 1994), p. 27.

(86) M. Hervieu, «Cafés-concerts, cirques, music-halls, dancings,» dans: *L'amour et l'esprit gaulois à travers l'histoire* (Paris: Martin-Dupuis, 1929), t. IV, p. 309.

(87) Morin, *Carnavals parisiens*, p. 5.

(88) A. Willette, «Douze années de lutte,» *Le Courrier français,* couverture (1er janvier 1898).

(89) *Le Figaro,* cité par: Muriand, *Les folies-bergère*, p. 43.

(90) A. Lamarre, «L'action des ligues de moralité contre l'écrit pornographique,» dans: *Censures: De la Bible aux larmes d'Eros* (Paris: BPI, 1987), p. 107.

(91) المصدر نفسه.

(92) انظر أعلاه ص 211–213 من هذا الكتاب.

(93) *Rabelais,* 1902, cité par M. Gabor, *Pin-up, a Woman History* (New York: Universe Book, 1972), p. 39; trad. fr., *La Pin-up* (Paris: Les Humanoïdes associés, 1977) (figure absente dans la traduction).

(94) «Contemplation», dessin de Préjelan, *L'Illustré national* (6 août 1905), p. 5.

(95) Voir, entre autres, F. Lunel, «*Suzanne et les deux canotiers,*» *Le Courrier français,* hors-texte (1894).

(96) Y. Guilbert, *La chanson de ma vie* (Paris: Grasset, 1927), p. 50.

(97) المصدر نفسه، ص 51.

(98) Pour les premiers cafés-concerts, voir C. Condemi, *Les cafés concerts, histoire d'un divertissement* (Paris: Quai voltaire, 1992).

(99) Voir A. Corbin, *L'avènement des loisirs* (Paris: Aubier, 1995), et J.-D. Urbain, *Sur la plage: Mœurs et coutumes balnéaires* (Paris: Payot, 1994).

(100) *La Vie élégante* (1882), t. I, p. 33.

(101) Voir O. Sailhard, *Les maillots de bain* (Paris: Ed. du Chêne, 1998); voir carte postale de 1905, p. 46.

(102) Bertall, *La vie hors de chez soi*, p. 544.

M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, coll. La Pléiade (Paris: (103)
Gallimard, 1962), t. 1: *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), p. 791.

H. Rebel, *Les nuits chaudes du cap français*, coll «10/18» (Paris: UGE, (104)
1985) (1er éd., 1903), p. 420.

Voir *Le Messager des modes* (août 1905). (105)

Gabor, *Pin-up, a Woman History*, p. 16. (106)

Ibid., «*Life* et la première pin-up universelle: La Gibson girl». (107)

La Vie au grand air (1900), p. 582. (108)

Voir A. Buisson, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* (109)
(Paris: [s. n.], 1887), art. «Gymnastique», t. I.

Voir, entre autres, P. Arnaud, *Les athlètes de la république* (Toulouse: (110)
Privat, 1987); J. Defrance, *L'excellence corporelle: La formation des activités physiques et sportives modernes, 1770-1914* (Rennes: PUR, 1987), et R. Sassatelli, *Anatomia della Palestra* (Bologne: Il Mulino, 2000).

E. Buret, *De la misère des classes laborieuses en France et en Angleterre* (111)
(Bruxelles: [s. n.], 1842) (1er éd., 1840), t. I., p. 233.

V. Maquel, *Perfectionnement ou dégénération physique et morale de* (112)
l'espèce humaine (Paris: [s. n.], 1860), p. 229.

A. Bertillon [et al.], *Dictionnaire des sciences anthropologiques* (Paris: (113)
[s. n.], 1886), voir art. «bassin», «nègre», «pied».

A. D. Quetelet, *Anthropométrie* (Bruxelles: [s. n.], 1871), p. 251. (114)

(115) المصدر نفسه، ص 250.

Voir C. Collineau, *La gymnastique, notions physiologiques et* (116)
pédagogiques (Paris: [s. n.], 1884), p. 312.

G. Demeny, *Les bases scientifiques de l'éducation physique* (Paris: (117)
Alcan, 1902), p. 167.

(118) المصدر نفسه، ص 11،

voir aussi, sur cette «insistance» de la gymnastique, D. Yosifon et P. N. Stearns, «The Rise and Fall of American Posture,» *American Historical Review* (octobre 1998). Je remercie Nancy Grenn de m'avoir communiqué cette référence.

Ibid., «Types d'ensellure lombaire», p. 245. (119)

J.-P. Muller, *Mon système de méthode de culture physique pour les* (120)
femmes (Paris: [s. n.], 1910), p. 65.

(121) K. Hanotaux, *Garçons et filles, leur éducation physique* (Paris: [s. n.], 1885), p. 64.

(122) المصدر نفسه.

(123) C. C. Pagès, *Manuel de culture physique* (Paris: Vigot, 1911), p. 100.

(124) Voir *Gymnase Pichery* (1855), Paris, BnF, Cabinet des estampes.

(125) Voir *L'art d'être belle* (Genève: Etablissements Finck, 1906).

(126) Voir M. Perrot, «Sortir», G. Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes* (Paris: Plon, 1991), t. IV: *Le XIX*[e] *siècle*, Voir aussi L. Bland, *Banishing the Beast, Feminism, Sex and Morality* (New York: Tauris, Park Paperbacks, 2001), «Individualism and the Emancipation of Woman», p. 36.

(127) Voir F. Glénard, *Le vêtement féminin et l'hygiène*, conférence faite à l'association française pour l'avancement des sciences, le 25 février 1902, Paris, 1902.

(128) La Ligue des mères de famille, *Pour la beauté naturelle de la femme: Contre la mutilation de la taille par le corset* (Paris: [s. n.], 1908), p. 37.

(129) المصدر نفسه، ص 34،

Voir aussi J. Rabant, «Ah, la belle histoire du corset,» *L'Histoire*, no. 45 (1982).

(130) المصدر نفسه، ص 46.

(131) المصدر نفسه، ص 20.

(132) D. Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire: Histoire des employés de bureau, 1890-1930* (Paris: Belin, 2001), p. 66.

(133) La Ligue des mères de famille, *Pour la beauté naturelle de la femme: Contre la mutilation de la taille par le corset*, p. 37.

(134) المصدر نفسه، ص 14.

(135) *L'Illustration* (9 juillet 1910).

(136) P. White, *Poiret le magnifique* (Paris: Payot, 1986), p. 73. Voir aussi P. Poiret, *En habillant l'époque* (Paris: Grasset, 1932).

(137) P. Poiret, *Notes inédites*, archives Madame Poiret, citées par White, *Poiret le magnifique*, p. 78.

(138) «Paul Poiret, les essais d'une mode nouvelle,» *L'Illustration* (18 fév. 1911), p. 103.

3. سوق التجميل

(1) E. Zola, *Au bonheur des dames* (Paris: Garnier-Flammarion, 1974) (1er éd., 1883), p. 337.

(2) *Le Messager des modes* (16 juillet 1905).

(3) *Le Caprice* (1er août 1876).

(4) *La Vie parisienne* (14 janvier 1899).

(5) *Pour être belle* (Paris: Femina bibliothèque, 1913), p. 12.

(6) *Le Caprice* (16 janvier 1904).

(7) Publicité Gigartina, *L'Art d'être jolie* (1905).

(8) Voir L. Dufestel, *Le médecin inspecteur des écoles* (Paris: [s. n.], 1886).

(9) André Valdès, *Encyclopédie illustrée des élégances féminines, hygiène de la beauté* (Paris: [s. n.], 1892), p. 220.

(10) *L'Illustré national,*

ظهرت بعض الصور القليلة عنه في مجلات بداية القرن العشرين، انظر بينها تلك التي نشرها.

(11) Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie* (Paris: Grasset, 1927), p. 50.

(12) *Le Carnet féminin* (1903).

(13) *Le Messager des modes* (avril 1910).

(14) *Le Carnet féminin* (1903).

(15) Valdès, *Encyclopédie illustrée des élégances féminines, hygiène de la beauté*, p. 212.

(16) «Comment elles se font maigrir,» *La Vie parisienne* (25 avril 1896), p. 236.

(17) *Le Carnet féminin* (1903).

(18) يذكر ج. سي (G. Sée) الإقبال الشديد على المشروبات في «حمية التنحيف»،

Voir: *Du régime alimentaire, traitement hygiénique des maladies* (Paris: [s. n.], 1887), p. 544.

(19) Publicité des établissements Mora, *L'Art d'être jolie* (1905).

(20) Publicité de «La parfumerie des fleurs de France,» *L'Art d'être jolie* (1905).

(21) المصدر نفسه.

(22) *Le Messager des modes* (1er juin 1912).

(23) *La Coiffure de Paris* (décembre 1909).

(24) Voir E. Adair, *Conférences sur la culture scientifique de la beauté* (Paris: [s. n.], 1907), p. 43.

(25) المصدر نفسه، ص 51.

(26) Voir la publicité de «La Parfumerie des fleurs de France,» *L'Art d'être jolie* (1905).

(27) Publicité pour «massage régénérateur,» *Je sais tout* (1906).

(28) Voir A. Beltran et P. A. Carré, *La fée et la servante: La société française face à l'électricité, XIXe - XXe siècles* (Paris: Belin, 1991).

(29) Voir *Catalogue été du Bon marché,* 1893, «Armoire trois portes à glaces biseautées», prix 650 francs.

(30) B. Staffe, *Le cabinet de toilette* (Paris: [s. n.], 1892), p. 89.

(31) M. Pouyollen, *Le cabinet de toilette d'une honnête femme* (Paris: Pancier, 1909), voir aussi S. Melchior- Bonnet, *Histoire du miroir* (Paris: Imago, 1994), p. 103.

(32) E. Zola, *Nana*, coll. «Folio» (Paris: Gallimard, 1977) (1er éd., 1879), p. 205.

(33) J. Bois, *La femme inquiète* (Paris: [s. n.], 1897), p. 115.

(34) *La Vie parisienne* (14 janvier 1899).

(35) انظر أعلاه ص 206 من هذا الكتاب.

(36) Voir P. Villaret, *Art de se coiffer soi-même, enseigné aux dames* (Paris: [s. n.], 1828),

وينصح «بخزانة ذات قنصلية توضع فيها جميع الأشياء الضرورية»، ص 160.

(37) V. Nahoum-Grappe, citée par A. Corbin, «Le secret de l'individu,» dans: P. Ariès et G. Duby, *Histoire de la vie privée* (Paris: Seuil, 1987), t. IV, p. 423.

(38) المصدر نفسه، «المرآة ذات الأرجل أتاحت بروز جمالية تنحيفية ووجهت علم التغذية نحو دروب جديدة».

(39) Charles Laboulaye, *Dictionnaire des arts et manufactures* (Paris: [s. n.], 1870) (1er éd.,1845). Voir art. «Verre», t. II.

(40) *L'Illustré national,*

وهي «مجلة أسبوعية ساحرة تباع بـ 20 سنتيماً» أظهرت أن المرايا ذات الأرجل لم تبدأ بالدخول إلى بيوت الفقراء إلا بعد 1900.

(41) G. de Maupassant, «*Histoire d'une fille de ferme* (1881),» dans: *Contes et nouvelles* (1875-1890), coll. «Bouquins» (Paris: Laffont, 1988), p. 173.

(42) *Grande encyclopédie: Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts* (Paris: [s. n.], 1890), art. «Salaire».

(43) L. Franck, *Les femmes dans les emplois publics* (Bruxelles: [s. n.], 1893), p. 58.

(44) M. Bashkirtseff, *Journal* (Paris: [s. n.], 1887), t. I, p. 257.

(45) Voir J.-P. Goubert et M. Chotard, *L'eau, puissance civilisatrice* (Paris: C. I. EAU, 2002), p. 39.

(46) Voir J.-P. Quéré, «La leçon d'urbanisme d'Haussmann,» dans: J. des Cars et P. Pinon, *Paris-Haussmann* (Paris: Picard, 1991).

(47) Voir entre autres, R. Vaucaire, *La femme, sa beauté, sa santé, son hygiène* (Paris: [s. n.], 1896), dont le titre dit à lui seul l'importance donnée à la propreté.

(48) Staffe, *Le cabinet de toilette*, p. 4.

(49) المصدر نفسه.

(50) *Pour être belle*, p. 107.

(51) المصدر نفسه.

(52) Zola, *Au bonheur des dames*, p. 437.

(53) A. Picard, *Exposition internationale de 1900, le bilan d'un siècle* (Paris: [s. n.], 1901), t. V, p. 115.

(54) G. d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne* (Paris: Armand Colin, 1902), t. I: *Les magasins de nouveauté* (Paris: [s. n.], 1896), p. 13.

(55) المصدر نفسه، ص 14.

(56) M. B. Miller, *Au bon marché, 1869-1920* (Paris: Armand Colin, 1987) (1er éd. américaine, 1985), p. 59.

(57) P. Giffard, *Grands bazars* (Paris: [s. n.], 1882), pp. 2, 9, 17 et 296.

(58) Zola, *Au bonheur des dames*, p. 76.

(59) المصدر نفسه، ص 437.

(60) E. Zola, *Carnets d'enquête, une ethnologie inédite de la France* (documents d'archives), coll. «Terre humaine» (Paris: Plon, 1986), p. 184.

(61) *Carte du bon marché*, catalogue, Paris, 1900.

(62) Voir M. Perrot, «Le jardin des modes,» dans: J.-P. Aron, *Misérable et glorieuse, la femme au XIXe siècle* (Paris: Fayard, 1980), «Le passage [...] au grand magasin est loin pour autant d'instaurer entre les femmes un paysage d'équivalence,» p. 112.

(63) J. Ozouf, *Nous les maîtres d'école: Autobiographies d'instituteurs de la belle-époque*, coll. «Archives» (Paris: Gallimard-Julliard, 1973), p. 52.

(64) J. Bouvier, *Mes mémoires ou 59 années d'activité industrielle, sociale et intellectuelle d'une ouvrière* (Poitiers: Ed. L'Action intellectuelle, 1936), p. 97.

(65) G. Lecomte, *Les cartons verts, roman contemporain* (Paris: Fasquelle, 1901), p. 14.

(66) Citée par Y. Guyot, *La prostitution* (Paris: [s. n.], 1882), p. 169.

(67) J. Bouvier, *Histoire des dames employées dans les postes* (Paris: PUF, 1930), p. 264.

(68) Voir *Standardistes à Londres*, photographie anonyme, dans: G. Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes* (Paris: Plon, 1991), t. IV: *Le XIX^e^ siècle*, p. 322.

(69) Miller, *Au bon marché, 1869*-1920, p. 169.

(70) Voir A. Martin-Fugier, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt* (Paris: Seuil, 2001), p. 356. Ce livre a fortement inspiré l'analyse ci-dessus.

(71) *Femina* (février 1901).

(72) Publicité de la «Parfumerie La Perle,» *Je sais tout* (1905).

(73) B. Chovelon, *Sarah Bernhardt* (Paris: Martinsart, 1984), p. 56.

(74) انظر أعلاه ص 198 ـ 199 من هذا الكتاب.

(75) Publicité pour la «Parfumerie N. Rigaud,» *Femina* (février 1901).

(76) Publicité pour la «Société Athéna,» 3 rue d'Abbeville, *L'Art d'être jolie* (1904-1905).

(77) Voir les photos de l'appareil dans: Adair, *Conférences sur la culture scientifique de la beauté*.

(78) Publicité de la «Société Athéna,» *L'Art d'être jolie* (1905).

(79) Publicité de «l'institut des moyens physiques,» Ibid.

(80) *Le Messager des modes* (1[er] juin 1912).

(81) C. Jazdzewski, *Helena Rubinstein* (Paris: Assouline, 1999), p. 8.

(82) A. Girardot, *Petit traité de manucure idéale ou l'art d'embellir les mains* (Paris: Maloine, 1916).

(83) M. Lagarde, «Esthétique faciale,» dans: *Congrès international de l'éducation physique* (Paris: [s. n.], 1913), t. III, p. 254.

(84) المصدر نفسه، ص 258.

(85) المصدر نفسه، ص 257-258.

القسم الخامس
الجمال المدمقرط؟
(2000-1914)

(1) قال د. شيفر (D. Schefer) عن الجمال إنه: «هارب وتطوري وموضوع سجال»، ورد ذلك في كتاب خاص بالجمال عنوانه: Dorothy Schefer, *What is beauty, définitions actuelles* (Paris: Assouline, 1997), p. 9.

(2) C.-B. Blouin, *Guide santé-médecine* (Paris: Bordas, 1978), p. 278.

(3) «Silhouettes flèches,» *Le Monde* (27 sept. 2003).

(4) المصدر نفسه.

(5) C. Gree, *Le bien-être en 28 jours, un ventre plat* (Toulouse: Parragon, 2002).

1. «النساء الرشيقات العصريات»

(1) *Vogue* (avril 1939).

(2) Voir «les allongements s'ingéniant à métamorphoser la silhouette,» *Dernières modes de Paris* (janvier 1922).

(3) *Vogue* (janvier 1934).

(4) «Aujourd'hui pour être belle, il ne faut plus ressembler à une fleur mais à une tige,» *Femina* (1937).

(5) «La silhouette imposée en 1900 se réclamait de la lettre S. En 1925 la ligne I l'a supplantée,» dans: C. Meyer, *La médecine au service de la beauté* (Paris: Amiot, 1955), p. II.

(6) *Les Modes* (mars 1936).

(7) M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1962), t. 1: *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), p. 618.

(8) *La Coiffure et les modes* (septembre 1923).

(9) *Votre beauté* (septembre 1933).

(10) كانت رسوم مجلات فوغ (*Vogue*) وفيمينا (*Femina*) وفوتر بوتيه (*Votre beauté*) معبرة جداً في نهاية أعوام 1920: فمقاسات الساقين والجذع - في رسم طوله 13 سم - هي على التوالي 13 سم، و9 سم، و3 سم، مع أنها كانت - في رسم ذي طول مماثل - 8,5 سم، و4,5 سم في مجلات الموضة إبان القرن التاسع عشر.

Colette, «*Le voyage égoïste* (1922),» dans: *Romans, récits, souvenirs*, coll. «Bouquins» (Paris: Robert Laffont, 1989), t. II, p. 187. (11)

Votre beauté (août 1920). (12)

Colette, Ibid., p. 183. (13)

D. Desanti, *La femme au temps des années folles* (Paris: Stock, 1984), p. 72. (14)

Voir Van Dongen, *La femme au miroir* (1925), coll. particulière, portrait caractéristique avec ses jambes démesurément allongées. (15)

J.-E. Laboureur, *La promenade au phare* (1925), BnF, Cabinet des estampes. Voir aussi S. Laboureur, *Catalogue complet de l'œuvre de J.-E. Laboureur*, 3 vol. (Neufchâtel: Ides et Calendes, 1989). (16)

P. Morand, *L'allure Chanel* (Paris: Hermann, 1976), p. 46. (17)

P. Soupault, «Femmes suédoises,» *Votre beauté* (janvier 1935). (18)

««Culotte-gaine» Valisère,» *Vogue* (1935). (19)

«Kestos,» *Vogue* (1936). (20)

«Offrez des cigares et cigarettes de la Régie française,» *Femina* (1935). (21)

Desanti, *La femme au temps des années folles*, p. 64. (22)

V. Margueritte, *La garçonne* (Paris: Ernest Flammarion, 1922). (23)

D. Desanti, Ibid., p. 24. (24)

Voir en particulier C. Bard, *Les garçonnes: Modes et fantasmes des années folles* (Paris: Flammarion, 1998). (25)

P. Faveton, *Les années 20* (Messidor: [s. n.], 1982), p. 52. (26)

Coco Chanel, citée par Morand, *L'allure Chanel*, p. 45. (27)

M. L. L. Bibesco, *Le rire de la naïade* (Paris: Grasset, 1935), p. 90. (28)

Cité par Bard, *Les garçonnes: Modes et fantasmes des années folles*, p. 22. (29)

Votre beauté (mars 1935). (30)

Bard, *Les garçonnes: Modes et fantasmes des années folles*, p. 46. (31)

Voir M.-C. Allart, «Les femmes de trois villages de l'Artois: Travail et vécu quotidien (1919-1939),» *Revue du Nord* (juillet-septembre 1981). (32)

L'Humanité (21 novembre 1935). (33)

A.-M. Sohn, «Entre-deux-guerres, les rôles féminins en France et en Angleterre,» dans: G. Duby et M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident* (Paris: Plon, 1992), t. V: R. Thébaud, *Le XX^e siècle*, p. 92. (34)

(35) S. Bosio- Valici et M. Zancarini-Fournel, *Femmes et fières de l'être: Un siècle d'émancipation féminine* (Paris: Larousse, 2001), p. 34.

(36) Cité par M. Delbourg-Delphis, *Le chic et le Look: Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à aujourd'hui* (Paris: Hachette, 1981), p. 132.

(37) Sohn, «Entre-deux-guerres, les rôles féminins en France et en Angleterre,» dans: Duby et Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, p. 92.

(38) P. Géraldy, *La guerre, madame*... (Paris: Jean Crès, 1936), p. 135.

(39) G. Bauer, «Les Françaises et l'ambition,» *Marie Claire* (3 avril 1937).

(40) Voir D. Desanti, «L'important c'est que les autres y rêvent,» dans: Desanti, *La femme au temps des années folles*, p. 119.

(41) «Paris travaille,» *Femina* (mars 1936).

(42) Citée par Morand, *L'allure Chanel*, p. 71.

(43) *Votre bonheur* (20 février 1938).

(44) *Femina* (avril 1928).

(45) *Marie Claire* (2 avril 1937).

(46) Publicité Nivea, *Marie Claire* (mars 1939).

(47) *Votre beauté* (décembre 1935).

(48) *Marie Claire* (2 avril 1937).

(49) *Marie Claire* (9 avril 1937).

(50) *Confidences*, no 53 (1938).

(51) عام 1933 خلفت مجلة فوتر بوتيه (*Votre beauté*) مجلة لا كوافور أي لي مود (*La Coiffure et les modes*)؛ وذلك لافت لأن الصور الضوئية جمعت بين صور سباق الخيل والقفز وبين صور الأجساد المستلقية فوق رمل الشاطئ أو مروج الريف.

(52) H. de Montherlant, *Coups de soleil* (écrit entre 1925 et 1930) (Paris: Gallimard, 1950).

(53) *Votre beauté* (janvier 1936).

(54) *Votre beauté* (janvier 1936).

(55) *Marie Claire* (6 mai 1938).

(56) Voir M. Perrot, «Sortir,» dans: Duby et Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, t. IV: *Le XIX^e siècle*, 1991.

(57) P. Sartin, *Souvenirs d'une jeune fille mal rangée* (Paris: Pierre Horay, 1982).

(58) S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* (Paris: Gallimard, 1958).

«La lettre d'une campeuse débutante, à vous la liberté!,» *Votre beauté* (59)
(juin 1937).

(60) وهذا ما وسّع الحملة الصحية الكبرى التي شجعت على الاستفادة من العطل الصيفية، بعد الحرب العالمية الأولى، voir J. Hércicourt, *Hygiène moderne* (Paris: [s. n.], 1919), «La question des vacances», p. 204.

Femina (juillet 1935). (61)

Votre beauté (juillet 1937). (62)

(63) المصدر نفسه.

Voir Desanti, *La femme au temps des années folles*, p. 73. La Vinca de (64)
Colette, dans: *Le blé en herbe*, en 1923, a également «les joues et les mains noires de hâle,» dans: *Romans, récits, souvenirs*, t. II, p. 305.

Pour être belle, Femina-Bibliothèque (Paris: Lafitte, 1913), «Contre le (65)
hâle», p. 185, texte cité par P. Ory, «L'invention du bronzage,» dans: N. Czechowski et V. Nahoum-Grappe, *Revue autrement, fatale beauté, une évidence, une énigme* (juin 1987). Le présent texte doit beaucoup à l'analyse de Pascal Ory.

Cité par Desanti, *La femme au temps des années folles*, p. 206. (66)

Publicité pour la lampe Alpina, *Votre beauté* (août 1935). (67)

Publicité Helena Rubinstein, *Votre beauté* (août 1935). (68)

«Ma femme est une sirène,» *Confidences*, no. 4 (1938). (69)

H. de Montherlant, «*Les olympiques* (1924),» dans: *Romans et œuvres* (70)
de fiction non théâtrale, coll. La Pléiade (Paris: Gallimard, 1959), p. 281.

Votre beauté (juin 1935). (71)

Publicité «Crème huile solaire de Nivea,» *Confidences*, no. 11 (1938). (72)

Publicité «Ambre solaire,» *Votre beauté* (juillet 1937). (73)

J. Pinset et Y. Deslandres, *Histoire des soins de beauté*, coll. «Que sais- (74)
je?» (Paris: PUF, 1970), p. 107.

Publicité Helena Rubinstein, *Vogue* (1932). (75)

Publicité pour les lampes Alpina, *Votre beauté* (août 1935). (76)

Publicité pour «appareils purs rayons ultraviolets,» *Votre beauté* (déc. (77)
1935).

Ory, «L'invention du bronzage,» dans: Czechowski et Nahoum- (78)
Grappe, *Revue autrement, fatale beauté, une évidence, une énigme* (juin 1987), p. 150.

Marie Claire (5 août 1938). (79)

Publicité Helena Rubinstein, *Femina* (1928). (80)

Voir J. Kergoat, *La France du front populaire* (Paris: La Découverte, (81)
1986), p. 336.

M. Léo-Lagrange, «L'an 1 du bonheur,» *Janus*, no. 7: *La Révolution du* (82)
loisir (juin-août 1965), p. 83.

Voir aussi, au-delà du thème des vacances, celui du *week-end.* et son (83)
importance dans les années 1930: W. Rybczynski, *Histoire du week-end* (Paris:
Liana Levi, 1992) (1[er] éd., 1991), «Les pionniers du week-end», p. 123.

Femina (janvier 1931). (84)

Vogue (mars 1935). (85)

Femina (juillet 1931). (86)

Mac Orlan, «L'été,» *Vogue* (juillet 1933). (87)

A. Bitterlin, *L'art de faire sa beauté* (Paris: Drouin, 1933). (88)

A. Carrel, *L'homme cet inconnu* (Paris: Plon, 1935), p. 78. (89)

Votre beauté (octobre 1934). (90)

Votre bonheur (20 février 1938). (91)

Colette, *Le blé en herbe*, p. 308. (92)

Montherlant, «*Les olympiques* (1924),» dans: *Romans et œuvres de* (93)
fiction non théâtrale, p. 281.

P. Mac Orlan, «*La cavalière Elsa* (1921),» dans: *Oeuvres complètes* (94)
(Genève: Cercle du Bibliophile, 1969), t. II, p. 61.

L. François, «Celles que nous préférons,» *Votre beauté* (janvier 1936). (95)

G. Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine* (Paris: [s. n.], 1919), (96)
p. 71.

M. Marelli, *Les soins scientifiques de beauté* (Paris: J. Oliven, 1936), (97)
p. 9.

Citée par Morand, *L'allure Chanel*, p. 71. (98)

Confidences, no. 2 (1938). (99)

Votre beauté (avril 1937). (100)

Les courriers des lectrices sont rares dans les périodiques de 1900, (101)
celui de *L'art d'être jolie*, en 1905, est régulier et détaillé, en revanche, permettant
les comparaisons.

Votre beauté (août 1937). (102)

La Coiffure et ses modes (novembre 1930). (103)

(104) Voir R. Ghigi, *La beauté en question: Autour d'une histoire de la cellulite*, mémoire de DEA (Paris: EHESS, 2002), p. 56.

(105) E. Galtier-Boissière, *Larousse médical illustré* (Paris: [s. n.], 1924), p. 333.

(106) *Votre beauté* (avril 1935).

(107) *Femina* (juillet 1935).

(108) *Votre bonheur* (20 février 1938).

(109) Publicité Ovomaltine, *Marie Claire* (13 mai 1938).

(110) *Votre beauté* (avril 1935).

(111) Voir Ghigi, *La beauté en question: Autour d'une histoire de la cellulite*, p. 56.

(112) *Votre beauté* (octobre 1933).

(113) *Votre beauté* (mars 1937).

(114) المصدر نفسه، voir aussi H. Vigouroux, *Traité complet de médecine pratique* (Paris: Letouzey et Ané, 1937), t. III: «Le pronostic est sérieux,» p. 633.

(115) Voir P. N. Stearns, *Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West* (New York: New York University Press, 1997). Surtout «Fat as a Turn-of-the-Century Target: Why?,» p. 48.

(116) P. Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain* (Paris: [s. n.], 1920), t. III: *Morphologie, la femme.*

(117) Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine.*

(118) المصدر نفسه، ص 197.

(119) المصدر نفسه، ص 198.

(120) المصدر نفسه، ص 211.

(121) Voir M. Gartyvels de Walaffe, *Quand Paris était un paradis, mémoires 1920-1929* (Paris: Denoël, 1947), le chapitre «Concours de la plus belle femme de France,» p. 445.

(122) R. P. Seid, *Never Too Fin* (Prentice Hall: New York, 1989).

(123) «Le concours de la plus belle femme d'Europe,» *L'Illustration* (9 février 1920).

(124) *L'Avanti*, cité par: M. de Giorgio, *Le Italiane d'all'Unita a oggi* (Rome: Laterza, 1993), p. 162.

(125) Gartyvels de Walaffe, *Quand Paris était un paradis, mémoires 1920-1929*, p. 452.

(126) المصدر نفسه.

(127) Carrel, *L'homme cet inconnu*, p. 367.

(128) Voir A. Carol, *Histoire de l'eugénisme en France: Les médecins et la procréation, XIX^e - XX^e siècles* (Paris: Seuil, 1995), p. 308.

(129) Voir «L'élection de Miss France,» *L'Illustration* (janvier 1930), p. 69.

(130) M. Gartyvels de Walaffe fait d'ailleurs explicitement référence au sport, voir Gartyvels de Walaffe, *Quand Paris était un paradis, mémoires 1920-1929*, p. 453.

(131) Voir «Le concours de la plus belle femme d'Europe,» *L'Illustration*, Ibid.

(132) Voir «Prix de beauté,» *Cinémonde* (1930), p. 303.

(133) Publicité Nildé, *Femina* (janv. 1928).

(134) المصدر نفسه. إن الصورة الضوئية التي التقطها فيديريكو باتيلاني (Federico Patellani) في إيطاليا، بعيد الحرب العالمية الثانية، تدل على توظيف البلدان المتباين للصور. فالمقاسات التي طبقت على المشاركات في مسابقة ملكة جمال إيطاليا والتي نظمت في سان ريمو عام 1949 اقتضت استعمال الأدوات الشائعة في المعهد المحلي للتربية الرياضية.
(voir F. Patellani, *La più bella sei tu/ La plus belle c'est toi* (Rome: Peleti, 2002), p. 24).

2. عندما يقترب المرء من النجوم

(1) Voir W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Paris: Editions Allia, 2003) (1^er éd., 1935).

(2) H. Powdermaker, *Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist look at the Movie-Makers* (Londres: Secker et Warburg, 1951).

(3) E. Morin, *Les stars*, coll. «Points» (Paris: Seuil, 1972) (1^er éd., 1957), p. 39.

(4) *Cinémonde* (1930), p. 250.

(5) المصدر نفسه، ص 139.

(6) المصدر نفسه، 1935، ص 76.

(7) Voir C.- M. Bosséo, «Le cinéma et la presse,» *La Revue du cinéma-image et son* (juillet 1979).

(8) Voir C. A. Surowiec, «Les stars américaines des années 1920-1930 et l'industrie du glamour,» G. Carafinelli et J.-L. Passek, *Stars au féminin: Naissance, apogée et décadence du star system* (Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2000).

Votre beauté (juin 1935). (9)

Max Factor Hollywood, pour «une beauté naturelle,» *Vogue* (mai (10)
1939).

Cinémonde (1936). (11)

«Fabricant de beauté,» *Cinémonde* (1931), p. 799. (12)

M. Dietrich, *Marlene D.* (Paris: Grasset, 1984), p. 76. (13)

«Les artistes paraissaient traversées par la source lumineuse qui les (14)
éclairait,» dans: B. Mary, *La Pin-up ou la fragile indifférence* (Paris: Fayard, 1983), p. 218.

Morin, *Les stars*, p. 43. (15)

La Reine Christine, R. Mamoulian, 1933. (16)

Loulou, G. W. Pabst, 1928. (17)

Cité par B. Paris, *Louise Brooks* (Paris: PUF, 1989), p. 132. (18)

Cinémonde (1930), p. 425. (19)

Votre beauté (février 1935). (20)

Cinémonde (1933). (21)

Votre beauté (décembre 1934). (22)

Ciné-Miroir (1936). (23)

Publicité «Brillantine Roja,» *Confidence*, no. 49 (1939). (24)

Publicité «Dapol,» *Votre beauté* (janvier 1935). (25)

Votre beauté (mai 1935). (26)

Cinémonde (1933). (27)

Ibid., 1936. (28)

Ibid., 1933. (29)

Votre beauté (mars 1935). (30)

L. Delluc «Nazimova,» *Cinea* (18 mai 1923). (31)

Cité par P. Brion, *Garbo* (Paris: Le Chêne, 1985), p. 161. (32)

Voir E. de Kuyper, «La guerre des sexes: Corps féminins et corps (33)
masculins,» *Stars au féminin*.

A Woman of Affairs (Intrigues), réalisation C. Brown, 1929. (34)

«Le féminisme au cinéma,» *Cinémonde* (1936), p. 200. (35)

Cité par F. Graefe, «Marlene, Sternberg, glamour, beauté née de la (36)
caméra,» *Stars au féminin*, p. 128.

Publicité Bobal, *Votre beauté* (juillet 1937). (37)

(38) Voir *Ciné-Miroir* primant en 1935 des photos de «personnages qui ont paru les plus photogéniques,» p. 706.

(39) «Petites réflexions sur un grand concours,» *Cinémonde* (1939), p. 37.

(40) Voir C. Join-Dieterle, «Images de promotion: Construction d'une image,» dans: *Marlene Dietrich, construction d'un mythe,* catalogue d'exposition, musée Galiera, Paris, 2003.

(41) M. J. Bailey, *Those Glorious Glamour Years: The Great Hollywood Costume, Design of the 1930's* (Secaucus: Citadel Press, 1982), «Glamour Encompasses Fantastic Sets, Expert Lighting, Perfect Make-up, Beautifull Coiffure, and Much, Much More,» p. 7.

(42) M. Delbourg-Delphis, *Le chic et le Look: Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à aujourd'hui* (Paris: Hachette, 1981), p. 130.

(43) Clara Bow devient la «première *it girl* en 1927, incarnant le plus extrême de la provocation sexuelle,» dans: R. Boussinot, *Encyclopédie du cinéma* (Paris: Bordas, 1980), t. 1, art. «Clara Bow».

(44) «Le sex appeal,» *Vogue* (mars 1936).

(45) *Votre beauté* (décembre 1935): «Le charme, on dit aujourd'hui le sex appeal...»

(46) «Sex appeal,» *Ciné-Miroir* (1933), p. 711.

(47) Boussinot, *Encyclopédie du cinéma,* art. «Vedette».

(48) J. Talky, *Marlene Dietrich, femme énigme* (Paris: Ed. Nilsson, 1933), s. p.

(49) «Votre beauté et l'écran,» *Cinémonde* (1936).

(50) *Confidences,* no. 58 (1938).

(51) Anonyme, *L'art d'être belle: Pour plaire et se faire désirer des garçons. Conseils confidentiels aux jeunes filles de la ville et des campagnes* (Paris: Mayard, 1935), p. 5.

(52) انظر أعلاه «الرغبة المبهمة»، ص 213 من هذا الكتاب.

(53) Voir Kuyper, «La guerre des sexes: Corps féminins et corps masculins,» *Stars au féminin,* pp. 30-36.

(54) المصدر نفسه، ص 34.

(55) Voir *Cinémonde* (1930), p. 480.

(56) «Marlene Dietrich menacerait-elle la suprématie de Greta Garbo?,» *Ciné-Miroir* (1931), p. 31.

(57) «Marlene Dietrich, l'ange rose,» *Ciné-Miroir* (1931), p. 452.

(58) Brion, *Garbo*, p. 8.

(59) انظر أعلاه «الرغبة المبهمة»، ص 213 من هذا الكتاب، وانظر أدناه ص 281 من هذا الكتاب.

(60) *Votre beauté* (octobre 1935).

(61) *Ciné-Miroir*, no. 208 (1929).

(62) *Cinémonde* (1933).

(63) *Votre beauté* (juin 1935).

(64) *Votre beauté* (mars 1935).

(65) *Cinémonde* (1934).

(66) *Votre beauté* (mars 1935).

(67) «La fabrique des stars» est le titre de couverture du numéro de mars 1935 de *Votre beauté*.

(68) *Marie Claire* (23 avril 1937).

(69) Voir J. Hampton, *Marlene Dietrich* (Paris: Balland, 1981), p. 99.

(70) *Vogue* (janvier 1933), «Voilà que ce portrait impossible, l'écran le leur livrait.»

(71) Voir Mary, *La Pin-up ou la fragile indifférence*, p. 235.

(72) *Votre beauté* (décembre 1935).

(73) المصدر نفسه.

(74) انظر أعلاه ص 183 ـ 184 من هذا الكتاب.

(75) Cité par R. T. Lakoff et R. L Scherr, *Face Value: The Politics of Beauty* (Boston: Routledge & Kegan, 1984), p. 237.

(76) Voir A. Daumard, «L'évolution des structures sociales en France à l'époque de l'industrialisation, 1815-1914,» dans: *L'industrie européenne au XIX^e siècle*, collectif (Paris: PUF, 1972), «l'augmentation de 142 % des petits employés entre 1870 et 1911,» p. 318.

(77) أول نص من هذه النصوص أميركي، وترجم مؤخراً إلى الفرنسية: R. W. Emerson, *La confiance en soi et autres essais* (Paris: Payot-Rivages, 2000) (1^er éd. américaine, 1844).

(78) J. de Lerne, *Comment devenir plus fort* (Paris: [s. n.], 1902).

(79) S. Roudès, *Pour faire son chemin dans la vie* (Paris: Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1902).

(80) W. Gebhart, *L'attitude qui en impose et comment l'acquérir* (Paris: Librairie des Nouveautés médicales, 1900).

(81) D. Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire: Histoire des employés de bureau, 1890-1930* (Paris: Belin, 2001), p. 64.

(82) المصدر نفسه.

(83) Voir C. Rollet, «L'ingénieur et la couturière, figures antagonistes,» dans: D. Chabaud-Rychter et D. Gardey, *L'engendrement des choses, des hommes, des femmes et des techniques* (Paris: Ed. des archives contemporaines, 2002), p. 191.

(84) M. Auclair, *Le bonheur est en vous* (Paris: Flammarion, 1938).

(85) *Marie Claire* (12 mars 1937).

(86) المصدر نفسه.

(87) «Respirez la santé,» Ibid. (1939).

(88) *Votre beauté* (janvier 1934).

(89) Publicité «Health Motor,» *Vogue* (mars 1930).

(90) *Votre beauté* (septembre 1934).

(91) *Votre bonheur* (27 mars 1938).

(92) *Votre beauté* (janvier 1934).

(93) J. des Vignes-Rouges, *Gymnastique de la volonté* (Paris: [s. n.], [s. d.]), p. 61.

(94) *Votre bonheur* (27 novembre 1938).

(95) Le magazine annonce 90 000 lectrices en 1933 et 100 000 en mars 1935.

(96) *Votre beauté* (novembre 1934).

(97) Ibid. (juin 1935).

(98) Ibid. (décembre 1939).

(99) Voir aussi *Confidences*, no. 3 (1938).

(100) *Votre beauté* (janvier 1934).

(101) Voir S. Merchior-Bonnet, *La vie devant elles: Histoire de la femme de cinquante ans* (Paris: La Martinière, 2000), p. 253.

(102) Publicité L'Oréal-Henné, *Votre beauté* (août 1937).

(103) *Votre beauté* (novembre 1934).

(104) *Votre beauté* (septembre 1935).

(105) «Sports!... Sports!...,» *Femina* (avril 1928).

(106) *Votre beauté* (avril 1935).

Publicité Savage Health Motor, *Vogue* (février 1930). (107)

Voir A. Taschen, *Leni Riefenstahl, cinq vies* (New York: Taschen, (108)
2000), et le film de Leni Riefenstahl, *Le triomphe de la volonté* (Berlin: [s. n.], 1935).

Voir M. Gauchet, avec F. Azouvi et S. Piron, *La condition historique:* (109)
Entretien (Paris: Stock, 2003), p. 292,

«سيكون هذا هو طموح الأنظمة الشمولية المجنون: أي حشر الشيطان الديمقراطي في قمقم ديني».

«Männliche Literatur,» dans: *Kritik in der Zeit* (Leipzig: [s. n.], 1985), (110)
p. 249, cité par G. L. Mosse, *L'image de l'homme, l'invention de la virilité moderne* (Paris: Abbeville, 1997), p. 164.

Voir Mosse, *L'image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, «le (111)
nouvel homme fasciste», p. 177.

F. J. Kluhn, «Vom Sinn des SA-Wehrabzeichens,» *National* (112)
sozialistische Monatshefte, no. 10, vol. 108 (mars 1939), p. 189.

L. Riefenstahl, *Olympiad (Les Dieux du stade)* (Berlin: [s. n.], 1936). (113)

B. J. Zaynel, *Arno Breker: The Divine Beauty in Art* (New York: [s. (114)
n.], 1986).

Voir S. Kracauer, *Die Angestellten* (Berlin: [s. n.], 1930), demandant (115)
gymnastique et beauté aux employés.

Mosse, *L'image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, p. 199. (116)

Voir J. Solchany, *L'Allemagne au XX^{e} siècle* (Paris: PUF, 2003), (117)
«Elimination de toutes les cultures jugées modernes et décadentes,» p. 212.

Votre beauté (septembre 1942). (118)

L. Delarue-Mardrus, *Embellissez- vous!* (Paris: Les Editions de France, (119)
1926), p. 7.

Princesse Bibesco, *Vogue* (septembre 1933). (120)

Publicité Helena Rubinstein, *Vogue* (mars 1936). (121)

Voir ce mot de «maîtrise» évoqué de manière nouvelle et systématique: (122)
J. Prévost, *Maîtrise du corps* (Paris: Flammarion, 1938).

Voir en particulier, Léopold-Lévi, *Vue générale sur l'endocrinologie,* (123)
d'après 25 ans de pratique (Paris: Paul-Martial, 1929), et H. von Petra Werner, *Vitamine als Mythos, Dokumente zur Geschichte der Vitaminforschung* (Berlin: Akademie Verlag, 1998).

(124) Voir A. Frouin, *Travaux scientifiques, 1870-1926* (Paris: [s. n.], 1929); sur l'usage du radium, p. 250.

(125) R. Cerbelaud, *Formulaire de parfumerie* (Paris: Opéra, 1952) (1er éd., 1932), t. III, p. 53.

(126) المصدر نفسه، الجزء 2، ص 500.

(127) المصدر نفسه، الجزء 3، ص 168 و202.

(128) المصدر نفسه، الجزء 2، ص 610.

(129) L. Alquier, «La cellulite,» dans: E. Sergent, L. Ribadeau-Dumas et L. Babonneix, *Traité de pathologie médicale et de thérapeutique appliquée* (Paris: Maloine, 1924), t. VI.

(130) Voir le mémoire de DEA de R. Ghigi, *La beauté en question: Autour d'une histoire de la cellulite* (Paris: EHESS, 2002), p. 30.

(131) Alquier, «La cellulite,» dans: Sergent, Ribadeau-Dumas et Babonneix, *Traité de pathologie médicale et de thérapeutique appliquée*, p. 533.

(132) المصدر نفسه، ص 545.

(133) La première thèse en France est celle de P. Lagèze, *Sciatiques et infiltrats cellulagiques*, Lyon, 1929.

(134) I. Fraitag, *Cellulite de la nuque*, thèse de médecine (Paris: [s. n.], 1938), p. 21.

(135) Lagèze, *Sciatiques et infiltrats cellulagiques*, p. 52.

(136) Wetterwald, «Qu'est-ce que la cellulite?,» *La Médecine internationale* (sept.-oct. 1932), p. 15.

(137) Ghigi, *La beauté en question: Autour d'une histoire de la cellulite*, p. 35.

(138) *Vogue* (août 1939).

(139) Publicité *Votre beauté* (juillet 1936).

(140) Publicité *Votre beauté* (février 1935).

(141) Publicité du Centre de physiothérapie, *Votre beauté* (mai 1939).

(142) «L'institut de beauté Guerlain élimine la cellulite,» *Votre beauté* (avril 1940).

(143) M. Dervioux, *Etre belle* (Paris: J. Ferenczi et fils, 1935), p. 6.

(144) Voir R. Passot, *Chirurgie esthétique pure* (Paris: Doin, 1931).

(145) بدأت العمليات التجميلية في السنوات الأولى للقرن العشرين، ولاسيما عمليات تجميل الأنف، voir M. Lagarde, «Esthétique faciale,» *Congrès international d'éducation physique*, Paris 17-20 mars 1913, t. III, p. 250.

(146) Voir F. Bourgoin, *Les possibilités de la chirurgie esthétique* (Paris: [s. n.], 1933).

(147) Voir, entre autres, «La chirurgie esthétique des rides du visage,» *Presse médicale* (12 mai 1919).

(148) Voir entre autres, sur Marlene Dietrich et C. Join-Dieterle, «De la garçonne à la femme fatale,» dans: *Marlene Dietrich,* catalogue d'exposition (Paris: Musée Galliera, 2003), p. 41.

(149) Voir A. Noël, *La chirurgie esthétique, son rôle social* (Paris: Masson, 1926).

(150) *Chiffons* (avril 1931).

(151) Passot, *Chirurgie esthétique pure*, p. XI.

(152) Réponse à une lectrice, *Votre beauté* (novembre 1934).

(153) Voir *Votre bonheur* (juillet 1938).

(154) Dervioux, *Etre belle*, p. 10.

(155) Voir Bourgoin, *Les possibilités de la chirurgie esthétique*, p. 8.

(156) *Les Modes* (juillet 1936).

(157) «لمدة طويلة، رفض أرباب عملنا ومدراؤنا أن نضع على بطاقات الزيارة كلمة: جراحة تجميلية. كان الجراحون مرممين»، انظر: M. Mimoun, *L'impossible limite, carnets d'un chirurgien* (Paris: Albin Michel, 1996), p. 131.

(158) «Les caoutchoucs de Clarks se portent une demi-heure chaque jour,» *Chiffons* (juillet 1932).

(159) *Larousse médical illustré* (Paris: [s. n.], 1924), art. «Chirurgie».

(160) Publicité Paulette Duval, *Votre beauté* (février 1934).

3. «أجمل شيء استهلاكي»

(1) J. Baudrillard, *La société de consommation: Ses mythes, ses structures* (Paris: Denoël, 1970), p. 196.

(2) المصدر نفسه.

(3) E. Morin, *Les stars*, coll. «Points» (Paris: Seuil, 1972) (1er éd., 1957), p. 30.

(4) C. Rihoit, *Brigitte Bardot, un mythe français* (Paris: Orban, 1985), p. 170.

(5) Voir F. Sagan et G. Dussart, *Brigitte Bardot* (Paris: Flammarion, 1975),

«Elle prit les droits naturels de sa beauté, de sa nature et refusa les faux devoirs avec une belle énergie de guéparde», s. p.

(6) A. Maurois, cité par T. Cowley, *Bardot* (Paris: Henri Veyrier, 1979), p. 28.

(7) «Nouveau traité du Bardot,» *Les Cahiers du cinéma*, no. 71 (1957).

(8) Rihoit, *Brigitte Bardot, un mythe français*, p. 143.

(9) Morin, *Les stars*, p. 31. Voir aussi Sagan et Dussart, *Brigitte Bardot*, «Elle était résolument anarchique», s. p.

(10) Voir à cet égard les photos de Sophia Loren et de Gina Lollobrigida prises dans les années 1950 par F. Patellani, *La più bella sei tu/ La plus belle c'est toi* (Rome: Peleti, 2002), pp. 84 et 94.

(11) Baudrillard, *La société de consommation: Ses mythes, ses structures*, voir «La personnalisation,» p. 135.

(12) J. Baudrillard, *De la séduction* (Paris: Galilée, 1979).

(13) تعليق شخصية من شخصيات فيلم وخلق الله المرأة، الذي أخرجه فاديم، والذي فرض صورة باردو عام 1956.

(14) Cité par Cowley, *Bardot*, p. 27.

(15) G. Carafinelli et J.-L. Passek, *Stars au féminin: Naissance, apogée et décadence du star system* (Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2000), p. 186.

(16) Voir S. Chaperon, *Les années Beauvoir, 1945-1970* (Paris: Fayard, 2000), p. 197.

(17) M. Winock, *Chronique des années soixante* (Paris: Seuil, 1987), p. 145. Voir «Les trente ans de Brigitte Bardot,» p. 143.

(18) K. Jurgens cité par Rihoit, *Brigitte Bardot, un mythe français*, p. 143.

(19) «Nouveau traité du Bardot,» *Les Cahiers du cinéma*.

(20) Sagan et Dussart, *Brigitte Bardot*, s. p.

(21) Voir P. Laisné, *La femme et ses images* (Paris: Stock, 1974), pp. 52- 60.

(22) Voir les publicités des années 1950 dans J. Keimann, *50's All American Ads* (New York: Taschen, 2002), p. 549.

(23) المصدر نفسه، ص 620.

(24) *Elle* (16 septembre 1960).

(25) Voir sur la «mécanisation» et la diffusion des images de «girls», M. McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore or Industrial Man* (New York: Beacon Press Books, 1967) (1er éd., 1951), p. 100.

(26) Voir G. Lipovetsky, *La troisième femme: Permanence et révolution du féminin* (Paris: Gallimard, 1997), p. 183.

(27) Voir A.-M. Dardigna, *Femmes-femmes sur papier glacé* (Paris: François Maspero, 1974).

(28) Voir S.-M. Bonvoisin et M. Maignien, *La presse féminine* (Paris: PUF, 1986), p. 75.

(29) D. Allérès, *Industrie cosmétique, art, beauté, culture* (Paris: Economica, 1986), p. 193.

(30) *Les marques alternatives de beauté* (Paris: Etude Eurostaf, 2002), p. 24.

(31) «La ruée sur le corps,» *Cosmetica* (juillet 2002).

(32) Voir *Etude du marché national des instituts de beauté* (Paris: Etude Arcane, 1994), p. 15, et M. Cochennec, *Corps professionnel, approche sociologique de l'univers de l'esthétique*, mémoire de DEA (Paris: EHESS, 2001), p. 98.

(33) انظر أعلاه ص 289 ـ 291 من هذا الكتاب، وانظر أيضاً: «La tyrannie du corps idéal,» *Le Nouvel Observateur* (15-21 janvier 2004).

(34) Voir «La chirurgie esthétique dans tous ses états,» *Doctorisimo. Fr* (2004).

(35) المصدر نفسه.

(36) Enquête Ifop/ *Elle* (juillet 2002).

(37) Voir Cochennec, *Corps professionnel, approche sociologique de l'univers de l'esthétique*, p. 106.

(38) ورد في تحقيق صحفي نشر عام 1994 أن «متوسط الاستهلاك السنوي» هو 800 فرنك سنوياً، بالنسبة للفلاحين والعمال، وهو 2100 فرنك بالنسبة للكوادر، انظر: *Etude du marché national des instituts de beauté*, p. 32.

(39) C. Fouquet et Y. Kniebiehler, *La beauté pour quoi faire? Essai sur l'histoire de la beauté féminine* (Paris: Messidor, 1982), p. 151.

(40) *Les marques alternatives de beauté*, p. 49.

(41) المصدر نفسه.

(42) F. Pradarci, L. Nahamani et M. Petrovic, *La beauté au meilleur prix: Plus de 200 cosmétiques de soins à moins de 100 francs pour entretenir votre beauté* (Paris: A. Carrière, 1999).

(43) Fouquet et Kniebiehler, *La beauté pour quoi faire? Essai sur l'histoire de la beauté féminine*, p. 152.

(44) G. Erner, *Victimes de la mode? Comment on la crée, pourquoi on la suit* (Paris: La Découverte, 2004):

«تخضع الأشياء الكمالية لمبادئ الاقتصاد العامة نفسها. إذا أرادت الشركات زيادة توزيعها يجب عليها تخفيض أسعارها» ص 180.

(45) *Les nouvelles tendances de la beauté* (Paris: Etude Eurostaf, 2000), p. 7.

(46) *Parfums, Cosmétiques* (juin-juillet 2002).

(47) «Rester jeune, la révolution anti-âge,» *Le Nouvel Observateur* (9-15 novembre 2000).

(48) «La fureur de vivre, enquête sur les cobayes anti-âge,» *Le Monde* (2 avril 2001).

(49) *Conditions de vie et aspirations des Français* (Paris: CREDOC, 1978).

(50) N. Chasseriau-Barras, *60 conseils adaptés, des réponses sur mesure anti-âge* (Paris: Hachette, 2001), p. 5.

(51) D. Haddon, *La beauté n'a pas d'âge, un guide de bien-être et de séduction pour la vie* (Paris: Michel Lafon, 2000) (1er éd. américaine, 1998).

(52) Voir «Senior, un statut en or,» *Le Monde* (2 juin 2003).

(53) «Les rides rajeunissent la cosmétique,» *Le Journal du dimanche* (30 novembre 2003).

(54) انظر أعلاه ص 314 ـ 315 من هذا الكتاب.

(55) E. Pisier, «L'ombre de ton ombre,» *Le Débat* (mai-août 1998), pp. 166-167.

(56) Chaperon, *Les années Beauvoir, 1945-1970*, p. 198.

(57) F. de Singly, «Les habits neufs de la domination masculine,» *Esprit* (novembre 1993), p. 61.

(58) F. Héritier, «Modèle dominant et usage du corps des femmes,» *Le Monde* (11 février 2003).

(59) R. Dubet et D. Martucelli, *Dans quelle société vivons-nous?* (Paris: Seuil, 1998), p. 204.

(60) G. Lipovetsky, «La femme réinventée,» *Le Débat* (mai-août 1998), p. 180.

(61) O. Burgelin et M.- T. Basse, «L'unisexe,» *Communication*, no. 46, «Parure, pudeur, étiquette» (1987), p. 283.

(62) D. Friedmann, *Une histoire du blue jean* (Paris: Orban, 1987), p. 97.

(63) «L'hiver des amazones,» *Le Monde* (15 mars 2003).

(64) «Mode mixte, un placard pour deux,» *Elle* (17 novembre 2003).

(65) «Inès de la Fressange, modèle malgré elle,» *Mods Marie Claire* (mars-avril 2004).

(66) Voir C. Louveau, «La forme, pas les formes,» dans: C. Pociello, *Sport et Société* (Paris: Vigot, 1983).

(67) المصدر نفسه.

(68) E. Sullerot, *Demain les femmes, inventaire de l'avenir* (Paris: Laffont-Gonthier, 1965), p. 101.

(69) *Matrix*, réal. A. et L. Wachowski, 1999.

(70) I. Théry, «Les impasses de l'éternel féminin,» *Le Débat* (mai-août 1998), p. 174.

(71) S. Agacinski, «L'universel masculin ou la femme effacée,» *Le Débat* (mai-août 1998), p. 152.

(72) E. Badinter, *Fausse Route* (Paris: Odile Jacob, 2003), p. 68.

(73) Voir «le schéma de genre,» dans: G. Le Mener-Idrissi, *L'identité sexuée* (Paris: Dunod, 1997), p. 101.

(74) Chanel, campagne de publicité 2003.

(75) E. Favre, *Un bien pour un mâle: La beauté et le bien-être au masculin* (Paris: Jacques-Marie Laffont, 2003).

(76) «Là où ça fait mâle,» *Libération* (21 août 2003).

(77) «Métrosexuels, les hommes d'apprêt,» *Libération* (5 septembre 2003).

(78) Enquête Euro RSCG citée par *Elle* (17 novembre 2003).

(79) «Sois beau et tais-toi,» *Le Nouvel Observateur* (4-10 décembre 2003).

(80) المصدر نفسه.

(81) Voir Fédération des industries de la parfumerie, *Statistiques 2000-2001-2002* (Paris: [s. n.], 2003).

(82) S. H. Abraham, *La chirurgie esthétique au masculin* (Paris: Mazarine, 1999).

(83) «Chirurgie esthétique: Les hommes aussi,» *Le Monde* (12 janvier 2001).

(84) Voir Fédération des industries de la parfumerie, *Statistiques 2000-2001-2002*.

(85) «L'homme, une école de patience,» *Cosmetica* (septembre 1999).

(86) D. Walzer-Lang, cité par: *Le Monde* (19 novembre 2003).

(87) F. Evin, «L'esprit Sportswear,» *Le Monde* (17 mars 2004).

(88) Voir «Les gays ont créé une masculinité désinhibée,» *Libération* (27 février 2004).

(89) *Têtu* (août 1995). Sur le magazine *Têtu,* voir E. Coin, *Têtu, une représentation du corps masculin dans la presse homosexuelle* (Paris: Mémoire de DEA, EHESS, 2003).

(90) Voir P. Lascoumes, «L'homosexualité entre crime à la loi naturelle et expression de la liberté,» dans: D. Borrillo, *Homosexualité et droit* (Paris: PUF, 1998).

(91) Voir G. Bach-Ignasse, *Homosexualité, la reconnaissance?* (Paris: Espace Nuit, 1988), p. 4.

(92) Voir E. A. Armtrong, *Forging Gay Identity: Organizing Sexuality in San Francisco, 1950-1994* (Chicago: University of Chicago Press, 2002). Le coming-out y est présenté comme ayant une place «sacrée au cœur de l'identité gay,» p. 137.

(93) ارجع إلى حملات لجنة العفو الدولية في نهاية سنوات 1970، للتصدي «لاضطهاد الأشخاص المثليين»، *Plus fort nous chanterons* (Paris: Amnesty International, 2000).

(94) A. Messiah et E. Mouret-Fourne, «Homosexualité, bisexualité, éléments de socio-biographie sexuelle,» *Population* (sept.-oct. 1993).

(95) *Têtu* (mars 2001).

(96) Voir «Tolérance, un mot que je déteste,» *Têtu* (février 2000).

(97) المصدر نفسه.

(98) Bande publicitaire pour le magazine *Préférences mag* (mars 2004).

(99) *Préférences mag* (mars 2004).

(100) *Têtu* (août 1995).

(101) Voir «du viril à l'ange blond,» *Homophonies,* no. 3 (1986).

(102) Editorial, *Préférences mag* (mars 2004).

(103) Bach-Ignasse, *Homosexualité, la reconnaissance?,* p. 71.

(104) *Le Journal du Dimanche,* supplément *Femina* (16-22 février 2004).

(105) Lipovetsky, *La troisième femme: Permanence et révolution du féminin,* p. 130.

4. الجمال المعاصر جمال «محنة»

(1) «L'individu se détache de la «grande société»,» dans: F. Dubet et D. Martucelli, *Dans quelle société vivons-nous?* (Paris: Seuil, 1998), p. 175.

(2) وهذا ما يجعل مشكلة ارتداء الحجاب الإسلامي في مجتمعاتنا مشكلة «مفارقة»، وهو مطلب «جمالية» وأحياناً فرد، نصطدم بالمرجعيات السائدة. وتتلاعب هذه الظاهرة بالمسافة الثقافية، ولا نستطيع دراستها في هذا الكتاب.

(3) انظر أعلاه ص 77 من هذا الكتاب.

(4) A. Ehrenberg, *Le culte de la performance* (Paris: Calmann-Lévy, 1991), p. 281.

(5) R. Castel et C. Haroche, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi* (Paris: Fayard, 2001), p. 128.

(6) M. Gauchet, «Essai de psychologie contemporaine. Un nouvel âge de la personnalité,» *Le Débat* (mars-avril 1998), p. 177.

(7) J.-C. Kaufmann, «L'expression de soi,» *Le Débat* (mars-avril 2002), voir «l'individu produit comme nouveau centre de fabrication de la cohérence,» p. 121.

(8) «Chaque acteur évolue par force dans plusieurs «cercles» de la vie sociale,» dans: M. Gauchet, «Les deux sources du processus d'individualisation,» *Le Débat* (mars-avril 2002), p. 135.

(9) J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979), p. 63.

(10) F. Furet, *Le passé d'une illusion: Essai sur l'idée communiste au XX^{e} siècle* (Paris: Robert Laffont-Calmann-Lévy, 1995), p. 572.

(11) A.-M. Seigner, *L'encyclopédie beauté et bien-être* (Paris: Culture, Arts, Loisirs, 1964), p. 23.

(12) *Votre beauté* (décembre 1960).

(13) Ibid. (février 1970).

(14) Ibid. (mai 1970).

(15) Ibid. (janvier 1965).

(16) «Entretien avec Virginie Ledoyen,» *Mods Marie Claire* (mars- avril 2004).

(17) *Réponses psy* (mars 2004).

(18) Voir «Petits pratiques» Hachette. Le thème «beauté et forme» comporte en 2002 dix titres, publiés depuis les années 1990.

(19) C. Mayer, *La médecine au service de la beauté* (Paris: Amiot, 1955), p. 127.

(20) M. Mimoun, *L'impossible limite, carnets d'un chirurgien* (Paris: Albin Michel, 1996), p. 132.

(21) المصدر نفسه، ص 133.

(22) J.-C. Dardour, *Les tabous du corps, la chirurgie au secours de l'esthétique* (Paris: Grancher, 1999), pp. 55-56.

(23) *Votre beauté* (janvier 1970).

(24) Jacques Crestinu, *Du bout du nez aux bouts des lèvres: Réalités de la chirurgie esthétique* (Paris: Editions Résidence, 2000), p. 23.

(25) Voir J.-P. Pianta, *La révolution du mieux-être* (Paris: Ramsay, 1998).

(26) Voir S. Bertin, *Forme santé beauté* (Paris: Aubanel, 2003).

(27) Voir «Mon corps, adversaire ou partenaire?,» *Psychologies magazine* (novembre 2000).

(28) Voir aussi les expériences littéraires, *Le corps qui parle*, collectif (Paris: Les Cahiers de l'égaré, 2001).

(29) D. Pomey-Rey, *La peau et ses états d'âme* (Paris: Hachette, 1999).

(30) R. Evelyn, *A corps parfait: Tensions, douleurs raideurs... Notre corps révèle nos secrets* (Paris: Robert Laffont, 2003).

(31) *Votre beauté* (juin 2003).

(32) *Top Santé* (mars 2003).

(33) «L'avis du psy,» *Votre beauté* (mars 2004).

(34) Voir D. Yosifon et P. N. Stearns, «The Rise and Fall of American Posture,» *American Historical Review* (octobre 1998).

(35) انظر أعلاه القسم الأول «الجمال المستكشف».

(36) «Sans régime, sans chirurgie, sans complexe, aimer son corps,» *Elle* (20 octobre 2003).

(37) *Top Santé* (mars 2003).

(38) G. Harrus-Révidi, «Il faut renouer avec notre sensorialité,» *Psychologies magazine* (novembre 2000).

(39) *Les nouvelles tendances de la beauté* (Paris: Etude Eurostaf, 2000), p. 9.

(40) المصدر نفسه، ص 10.

(41) *Larousse de la santé au féminin* (Paris: [s. n.], 2003), p. 162.

(42) *Votre beauté* (septembre 1975).

(43) Ibid. (janvier 1980).

(44) *Top Santé* (mars 2003).

(45) *Marie-France* (février 2004).

(46) *Elle* (19 janvier 2004).

(47) المصدر نفسه.

(48) *Votre beauté* (février 1970).

(49) Ibid. (février 1995).

(50) *Top Santé* (mars 2002).

(51) *Santé magazine* (mars 2002).

(52) المصدر نفسه.

(53) *Votre beauté* (mars 2003).

(54) *Elle* (19 janvier 2004).

(55) Les modèles des livres de beauté sont devenus systématiquement souriant, un sourire généralisé comme dans le livre de S. Bertin, *Forme, santé, beauté* (Paris: Aubanel, 2002).

(56) *Votre beauté* (juillet-août 2003).

(57) Ibid. (avril 2003).

(58) «Ces stars qui changent de look comme de chemise,» *Questions de femmes* (août 2003).

(59) «La chirurgie des stars,» *Auféminin.com,* 2004.

(60) «J'ai trouvé mon nouveau look,» *Bien dans sa vie* (octobre 2003).

(61) *Santé magazine* (novembre 2003).

(62) Voir M. Gauchet, «Essai de psychologie contemporaine,» *Le Débat*; «C'est dans ce temps du changement, avec le pouvoir qu'il procure vis-à-vis de soi, que j'atteste par excellence la personnalité ultra- contemporaine,» p. 178.

(63) «Un mode d'emploi des relations humaines,» *Libération* (6 juillet 2001).

(64) D. Mehl, «Entretien» dans «La ruée vers l'intime, vécu à la télévision,» *Télérama* (26 novembre 2003). Voir aussi D. Mehl, *Télévision et intimité* (Paris: Seuil, 1996).

(65) «La ruée vers l'intime, vécu à la télévision,» *Télérama.*

(66) J.-C. Kaufmann, «L'émission a révélé le besoin d'expression publique du soi intime,» *Le Monde* (5 juillet 2001). Voir aussi, J.-C. Kaufmann, *Ego: Pour une sociologie de l'individu* (Paris: Nathan, 2001).

(67) Voir le site loanacroft.free.fr.

(68) Voir *Votre beauté* (octobre 1933 et novembre 1946).

(69) Voir «*Corps de femmes sous influence*, symposium OCHA du 4 septembre 2003,» *Les Cahiers de l'OCHA*, no. 10 (2004).

(70) *Elle* (3 novembre 2003).

(71) المصدر نفسه.

(72) «L'hiver des amazones,» *Le Monde* (15 mars 2003).

(73) « Moins de kilos, plus de pêche,» *Biba* (avril 2004).

(74) D. Elia et G. Doucet, *Les 1000 réponses sur la femme et son corps* (Paris: Hachette, 1989), p. 509.

(75) Voir F. Amadieu, *Le poids des apparences* (Paris: Odile Jacob, 2002), et le « facteur d'exclusion » possible provoqué par le poids.

(76) انظر أعلاه ص 95 ـ 96 من هذا الكتاب.

(77) انظر أعلاه ص 205 ـ 207 من هذا الكتاب.

(78) انظر أعلاه ص 250 ـ 251 من هذا الكتاب.

(79) F. Ferrarotti, *Homo sapiens, giovani e muisica, la rinascita dallo spirito della nuova musica* (Naples: Liguori, 1995), p. 1.

(80) *Et Dieu créa la femme*, réal. R. Vadim, 1956.

(81) Voir *Les hommes préfèrent les blondes*, réal. H. Hawks, 1953.

(82) B. Amengual, «37-22-35, ou l'impossible nombre d'or,» *Cinéma d'aujourd'hui*, no. 1 (1975), pp. 74, 37-22-35 étant en pouces les mesurations idéales de Marilyn.

(83) « Le bal des parures,» *Le Monde* (28 décembre 2002).

(84) *Le Monde* (15 mars 2003).

(85) Ibid. (10 mars 2004).

(86) Voir, entre autres, «Huit méthodes pour gommer la cellulite,» *Santé magazine* (mars 2004).

(87) صارت الكتب التي تتكلم عن تقنيات التنحيف كتباً رائجة، وأصبحت عالماً جمع المرجعيات الأكثر عضويةً إلى المرجعيات الأكثر بسيكولوجية، voir, parmi bien d'autres, C. Flament-Hennebique, *SOS Silhouette* (Paris: Frison-Roche, 1995).

(88) «Enfin votre régime perso,» *Marie Claire* (mars 2004).

(89) «Fabriquer son soin corps perso,» *Marie-France* (mars 2004).

(90) «Spécial maigrir, la fin des frustrations,» *Votre beauté* (mars 2004).

(91) «Maigrir autrement, comment se réconcilier avec son corps,» *Marie-France* (avril 2004).

(92) M.-P. Levallois, *Larousse de la santé au féminin* (Paris: Larousse, 2003), p. 162.

(93) *Votre beauté* (juin 2003).

(94) «Maigrir autrement, comment se réconcilier avec son corps,» *Marie-France*.

(95) المصدر نفسه.

(96) J.-C. Rufin, *Globalia* (Paris: Gallimard, 2004), pp. 205-206.

(97) Dubet et Martucelli, *Dans quelle société vivons-nous?*, p. 177.

(98) E. Masson, «Le mincir, le grossir, le rester mince: Rapport au corps et au poids et pratiques de restrictions alimentaires,» *Corps de femmes sous influence*, p. 37.

(99) *Votre beauté* (mars 2004).

(100) Voir le très classique D. Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme* (Paris: PUF, 1979) (1er éd. 1976).

(101) Masson, «Le mincir, le grossir, le rester mince: Rapport au corps et au poids et pratiques de restrictions alimentaires,» *Corps de femmes sous influence*, p. 42.

(102) G. Apfeldorfer, *Maigrir, c'est fou!* (Paris: Odile Jacob, 2000), p. 8.

(103) Voir A. Garapon, «Une société de victime,» dans: *France: Les révolutions invisibles* (Paris: Calmann-Lévy, 1998).

(104) «Quand le culte de l'apparence tourne à la tyrannie,» *Le Nouvel Observateur*, no. 2045 (15-21 janvier 2004).

(105) *Savoir maigrir* (février 2004).

(106) F. Coupry, *Eloge du gros dans un monde sans consistance* (Paris: Robert Laffont, 1989), p. 144.

(107) *La Republica* (1er avril 2004), voir aussi J. Maisonneuve et M. Bruchon, *Le corps et la beauté*, «Que sais-je?» (Paris: PUF, 1999).

(108) Voir B. Silverstein [et al.], «Possible Causes of the thin Standard of Body Attractiveness for Women,» *International Journal of Eating Disorders* (1986),
إن الكتّاب الذين قارنوا المجلات المصورة التي صدرت في بداية القرن العشرين بمجلات سنوات 1980 استنتجوا أن النماذج النسائية الأكثر «نحافة» ظهرت خلال سنوات 1920 وسنوات 1970، وهي سنوات ازدادت فيها نسبة النساء العاملات.

(109) H. Fielding, *Le journal de Bridget Jones* (Paris: Albin Michel, 1998).

(110) C. Rihoit, *Le bal des débutantes* (Paris: Gallimard, 1978).

(111) *Savoir maigrir* (février 2004).

(112) Ibid. (avril 2003).

(113) *Votre beauté* (mars 2004).

الفهرس

- ب -

ـ ت ـ

- ج -

ـ ز ـ

ـ س ـ

- غ -

- ف -

ـ ك ـ

ـ ل ـ

Twitter: @ketab_n

- ن -

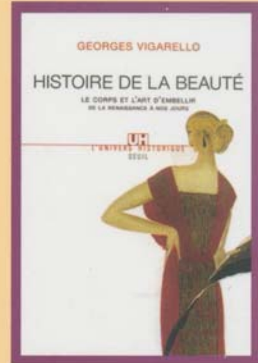
- هـ -

- و -

تاريخ الجَمال

الجسد وفن التزيين

من عصر النهضة الأوروبية إلى أيامنا



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

لقد تغيّرت قوانين الجمال بحسب الحقب، ويُبرز هذا الكتاب تحوّلاتها. كما يصف تاريخ الجمال هذا ما يُعجب أو ما لا يُعجب في الجسد، ضمن ثقافة وزمن محدّدين: أي الطلّة والقسمات المجَمّلة، والأعطاف اللافتة أو المنتقَصة، ووسائل التجميل المعاد تقويمها. ولا شك أن المتخيَّل يأخذ في هذا التاريخ دوراً يتماشى مع القيم السائدة في كل فترة من الفترات.

لم يكفّ الجمال عن إبراز شخصية الأفراد، وفي الوقت ذاته كان يُظهر التباينات القائمة بين الفئات الاجتماعية والأنماط والأجيال. ولأن الجمال موضوع مثير للقلق أو التفاخر أمام المرآة، فهو أيضاً مرآة المجتمعات.

• **جورج فيغاريلّو**: مدير الأبحاث في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية بباريس. نشر كتاب: *Le propre et le sale: L'hygiène du corps depuis le Moyen - Age* (1987) الذي لاقى نجاحاً كبيراً. وهو أحد مؤلفي كتاب *Histoire du corps* (2005).

• **د. جمال شحيّد**: دكتوراه في الأدب المقارن من جامعة السوربون الجديدة، ناقد أدبي ومترجم، باحث في المعهد الفرنسي للشرق الأدنى: من مؤلفاته: **الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة**. ومن ترجماته: الجزءان السادس والسابع من **سباعية بروست**، **والمفكرون الأحرار في الإسلام**.



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 20 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-0-2248-2

